

जैनेन्द्र और उदय उपन्यास

★

ले० रघुनाथसरन भालानी, एम. ए.

★

शानल पब्लिशिंग हाउस
नई सड़क, दिल्ली

विषयानुक्रमणिका

प्राक्कथन

पृ० (क) (ख) (ग)

पृ० संख्या

पहला अध्याय

जैनेन्द्रकुमार : एक परिचय

| | |
|----------------------------------|----|
| (अ) जैनेन्द्र की संक्षिप्त जीवनी | १ |
| (आ) जैनेन्द्र—लेखक के रूप में | ७ |
| (इ) जैनेन्द्र के विचार | १२ |
| (ई) जैनेन्द्र का व्यक्तित्व | १६ |
| (उ) जैनेन्द्र-साहित्य | २२ |

दूसरा अध्याय

उपन्यास का क्रिया-कल्प और हिन्दी-उपन्यास की रूप-रेखा

| | |
|--|----|
| (अ) उपन्यास नामक साहित्यिक विधा का परिचय । | २५ |
| (आ) हिन्दी उपन्यास का विकास । | ४२ |
| (इ) जैनेन्द्र का पदार्पण । | ५० |

तिसरा अध्याय

जैनेन्द्र के उपन्यासों का विशिष्ट विवेचन

| | |
|---------------|----|
| (१) परस | ५१ |
| (२) मुनीठा | ५७ |
| (३) त्यागपत्र | ६७ |
| (४) कल्याणी | ७१ |

| | |
|------------|----|
| (५) मुखदा | ७६ |
| (६) विवर्त | ८७ |
| (७) व्यतीत | ९४ |

पा अध्याय

जैनेन्द्र के उपन्यासों का सामान्य विवेचन

| | |
|--------------------|-----|
| (घ) कथा-वस्तु | १०१ |
| (भा) चरित्र-चित्रण | ११६ |
| (ङ) कपोपकथन | १२६ |
| (च) शैली | १३५ |
| (छ) रस | १६४ |
| (ज) देश-काल | १६८ |
| (ए) उद्देश्य | १७० |

सातवाँ अध्याय

जैनेन्द्र की उपलब्धि और उनका भविष्य

१८३



सम्पादकीय

‘जैनेन्द्र और उनके उपन्यास’ हिन्दी-अनुसन्धान-परिषद्-ग्रन्थमाला का सातवाँ ग्रन्थ है। हिन्दी अनुसन्धान परिषद् हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, की संस्था है जिसकी स्थापना भवद्वार सन् १९५२ में हुई थी। परिषद् के मुख्यतः दो उद्देश्य हैं—हिन्दी-वाङ्मय-विषयक गवेषणात्मक अनुशीलन तथा उसके फलस्वरूप उपलब्ध साहित्य का प्रकाशन।

अब तक परिषद् की ओर से अनेक महत्वपूर्ण ग्रन्थों का प्रकाशन हो चुका है। प्रकाशित ग्रन्थ दो प्रकार के हैं। एक तो वे जिनमें प्राचीन काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों का रूपान्तर विस्तृत आलोचनात्मक भूमिकाओं के साथ प्रस्तुत किया गया है, दूसरे वे जिन पर दिल्ली विश्वविद्यालय की ओर से पी-एच. डी. की उपाधि प्रदान की गई है। प्रथम वर्ग के अन्तर्गत प्रकाशित ग्रन्थ हैं ‘हिन्दी काव्यालंकारसूत्र’ तथा ‘हिन्दी वक्रोक्तिजीवित’। ‘अनुसन्धान का स्वरूप’ नामक ग्रन्थ में अनुसन्धान के स्वरूप पर मान्य आचार्यों के निबन्धों का संकलन है जो परिषद् के अनुसंधान पर लिखे गये थे। द्वितीय वर्ग के अन्तर्गत प्रकाशित ग्रन्थ हैं (१) मध्यकालीन हिन्दी कवयित्रियों (२) हिन्दी नाटक—उद्भव और विकास (३) सूफी मत और हिन्दी साहित्य। इस वर्ग का चौथा ग्रन्थ ‘अधर्मास साहित्य’ इस वर्ष प्रकाशित हो रहा है।

इस वर्ष से परिषद् की योजना में दिल्ली विश्वविद्यालय की एम.ए. परीक्षा में स्वीकृत प्रश्नों का प्रकाशन भी सम्मिलित कर लिया गया है। प्रस्तुत कृति का प्रकाशन इसी क्रम में हो रहा है। ‘जैनेन्द्र और उनके उपन्यास’ के लेखक श्री रघुनाथसरन झालानी हमारे विदग्ध छात्र हैं जिनके उदीयमान व्यक्तित्व में प्रतिभा के स्पष्ट अंकुर विद्यमान हैं। यों तो जैनेन्द्र के विषय में हिन्दी में बहुत काफी लिखा गया है, परन्तु वह प्रत्यः पत्र-पत्रिकाओं के पृष्ठों तक ही सीमित है। श्री झालानी की पुस्तक कदाचित् उनके विषय में प्रथम स्वतन्त्र आलोचनात्मक कृति है। इसमें जैनेन्द्र के व्यक्तित्व तथा कृतित्व का स्वच्छ अध्ययन उपरिष्ठत किया गया है। सामान्यतः लेखक का दृष्टिकोण व्याख्यात्मक ही रहा है। श्रद्धा-प्रेरित विज्ञानों की भाँति उन्होंने जैनेन्द्र-साहित्य के प्रेरणा-स्रोत तथा संगठन-सत्त्वों का विश्लेषण करके ही संतोष कर लिया है और निर्णय देने का अधिकार सौजन्यवश रखा है। फिर भी इस अध्ययन में प्रसंगा-

न सैद्धान्तिक विवेचन तथा मनोवैज्ञानिक विश्लेषण का अभाव नहीं है। उपन्यास रत्न-निरूपण में सैद्धान्तिक प्रणाली तथा व्यक्तित्व-विवेचन में मनोवैज्ञानिक पद्धति भी सफल प्रयोग है। लेखक, अथवा लेखक की ओर से हम, प्रौढ़ता तथा गम्भीरता दावा नहीं कर सकते किन्तु सूक्ष्म दृष्टि का आभास आपको अनेक प्रसंगों में व्यास ही मिल जायेगा, ऐसा हमारा विश्वास है।

में अपनी तथा परिवर्द्ध की शुभ कामनाओं सहित श्री आत्मानो की इस कृति हिन्दी जगत के समक्ष प्रस्तुत करती हूँ। आशा है इसका यथायोग्य स्वागत होगा।

६-४-५६

सावित्री सिन्हा

सम्पादिका, हिन्दी अनुसन्धान परिषद्
दिल्ली विश्वविद्यालय,
दिल्ली।

प्राक्कथन

जैनेन्द्र कुमार हिन्दी के सन्ध-प्रतिष्ठ उपन्यासकार हैं। मृत की सापेक्षता को ध्यान में रखते हुए यह कहा जा सकता है कि हिन्दी के सर्वश्रेष्ठ उपन्यासकारों में उनका स्थान अग्रणी है। परन्तु उन पर ध्यालोचनाएँ अधिक नहीं लिखी गई हैं। समीक्षायक कुछ कूटकर लेख ही उपलब्ध होते हैं। इनमें से अधिकांश से मैने समन्तोष का अनुभव किया। मुझको लगा कि ये समालोचनाएँ सतही हैं—उनमें जैनेन्द्र की आत्मा को समझने का प्रयास कम है और अपने मत और अपनी दृष्टि के आरोप की चेष्टा अधिक की गई है।

एक विद्वान ने कहा है कि विश्व में कुछ अर्थ की संप्रतीति कलाकार को सुझन के लिए बाध्य करती है, और उसकी कला में सार्थकता की प्रतीति ध्यालोचक को उसकी समीक्षा के लिए प्रेरित। समालोचना के दो मुख्य कर्तव्य माने गये हैं, एक कला का व्याख्यान (interpretation), और दूसरे उसका मूल्यांकन। मेरे विचार में कलाकार की और उसकी कला को समझने तथा उसकी व्याख्या करने में ही यदि सम्पूर्ण प्रक्रिया की दृति न भी मानी जाये, तो भी इसका महत्व मूल्यांकन की अपेक्षा वहीं अधिक है। कारण यह है कि मूल्यांकन में आत्मनिष्ठता वहीं अधिक होती है, तदगत निर्णय का आरोप दूसरों की भ्रष्टा नहीं भी लग सकता है। अतएव व्याख्यान करते हुए विवेचन स्वयं अपने धार में इतना सूक्ष्म और गहन होना चाहिए कि समीक्षा का पाठक कला के मर्म को पा सके और उस विषय में धीरचित्त-धीरचित्त का, महत्त्व-महत्त्व का निर्णय अपने लिए स्वयं कर सके।

मैने जैनेन्द्र की कला को समझने और समझाने का प्रयत्न अधिर्वाचन: उन्हीं की दृष्टि से किया है। भूँकि आत्मनिष्ठता से तो पूर्णतः बचा नहीं जा सकता था, अतः वह इस विवेचना में मिलेगी ही। मूल्यांकन की भी चेष्टाएँ अनेक की गई हैं पर यत्न रहा है कि वहाँ अपनी दृष्टि की अभिव्यक्ति ही अधिक रहे, उसका आरोप कम से कम हो। यद्यपि प्रस्तुत प्रबन्ध एम० ए० (१९५३-५५) की परीक्षा के लिए लिखा गया है तथापि विवेचन में धीरचित्त की पूर्ण अवधान प्राप्त हुआ है।

भूँकि इस प्रबन्ध की सीमा में जैनेन्द्र के उपन्यास ही नहीं, वह स्वयं भी था जाते हैं, अतः प्रथम अध्याय में उनका संक्षिप्त परिचय देने का प्रयास किया

गया है। यह परिचय व्यक्ति जैनेन्द्र और लेखक जैनेन्द्र दोनों का ही है, अन्यथा परिचय भ्रमपूर्ण रहता। नवीन सामग्री के साथ-साथ समस्त संगत उपलब्ध सामग्री को एक ही स्थल पर एकत्र किया गया है।

दूसरे अध्याय में उपन्यास की ध्युत्पत्ति, उसकी परिभाषा और क्रिया-कल्प (Technique) की संक्षिप्त विवेचना की गई है। बहुत ही संक्षिप्त और प्रासंगिक होने के कारण यद्यपि इस अध्ययन में नवीनता के लिए भवकाश नहीं था फिर भी हिन्दी के समालोचना ग्रन्थों में इस विषय पर जो कहा गया है उसके प्रतिरिक्त भी कुछ नए तथ्यों की ओर इसमें संकेत अवश्य मिलेगा। इसी अध्याय के दूसरे खण्ड में जैनेन्द्र के भागमन तक के हिन्दी उपन्यास का छोटा-सा पर्यालोचन भी प्रस्तुत किया गया है। अध्याय का अन्त हिन्दी-उपन्यास के क्षेत्र में जैनेन्द्र के पदार्पण के साथ होता है।

तीसरे अध्याय में जैनेन्द्र कुमार के सातों उपन्यासों का विमिश्र और विस्तृत विवेचन किया गया है। इस विवेचन में मुख्य दृष्टि जैनेन्द्र को और उनकी कला को समझने की ही रही है क्योंकि मैने पाया है कि जैनेन्द्र के विषय में अनेक समीक्षकों में कुछ भ्रान्तियाँ फैली हुई हैं। अतएव आलोच्य कृतियों की कथा और चरित्रों की विस्तार से व्याख्या की गई है और उसकी पुष्टि में उपन्यासों में से उद्धरणों का मुक्त प्रयोग किया गया है।

अगले अध्याय में इन्हीं उपन्यासों की सामान्य और तुलनात्मक समीक्षा क्रिया-कल्प की दृष्टि से प्रस्तुत की गई है। इसमें जैनेन्द्र के उपन्यासों की कथावस्तु, चरित्र-चित्रण, भाषा-शैली आदि का विस्तृत अध्ययन है। यहाँ यह कहना अनपेक्षित न होगा कि यथासम्भव पुनरावृत्ति का परिहार किया गया है। परन्तु जैसा कि हैनरी जैम्स ने कहा है कि घटनाओं में चरित्र प्रतिफलित होता है और चरित्र घटनाओं द्वारा निर्धारित होता है; यैसी, कथावस्तु, उद्देश, चरित्र-चित्रण आदि इतने अन्वोन्यायित हैं, इतने अभिन्न हैं कि एक का दूसरे में उल्लेख अनिवार्य-सा है। फिर भी पुनरावृत्ति से बचने की चेष्टा की गई है। सिन्धु सम्बन्धी अनेक जानों का विवेचन तीसरे अध्याय में किया जा सकता था पर जैसा न करके चौथे अध्याय में ही उनका सम्यक् अनुशीलन किया गया है। किन्तु इस अध्याय की भी अपनी सीमा थी। इस में उपन्यासों के वास्तु-कोशल की समीक्षा पृथक्-पृथक् अधिक नहीं की जा सकती थी।

पाँचवें और अन्तिम अध्याय में उपन्यासकार जैनेन्द्र की सन्धि को धीका

ही उनके उज्ज्वल से उज्ज्वलतर भविष्य की आशा की गई है।

अन्त में इन शक्तियों द्वारा अपने निरीक्षक डा० उदयमानु सिन्हा के प्रति अपनी कृतज्ञता भी मैं प्रकट करना चाहूँगा । डा० सिन्हा ने इस प्रबन्ध की प्रगति में जिस धैर्य और सहानुभूति से काम लिया और अनेक स्थलों पर अपने योग्य दिग्दर्शन से प्रबन्ध का जो महत्त्व बढ़ाया, उसके लिए मैं उनका अत्यधिक आभारी हूँ ।

साथ ही हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, और अध्येय डा० नगेन्द्र तथा डा० शाबिरी सिन्हा के प्रति भी আমার प्रकट करता हूँ कि इन्होंने इस प्रबन्ध को हिन्दी-विभागीय 'अनुसन्धान-परिपद्' के तत्वावधान में प्रकाशित करके मेरे प्रयत्न को समाप्त किया ।

१० फरवरी '५६

शुभाश सारन झांझानी

पहला अध्याय

जैनेन्द्र कुमार : एक परिचय

(अ) जैनेन्द्र की संक्षिप्त जीवनी

जैनेन्द्र कुमार का जन्म सन् १९०५ में कौशियागंज (जिला भगीपड़) में हुआ। वह अपने पिता के सातन-बालन से वंचित रहे क्योंकि पुन-जन्म के दो वर्ष बाद ही पिता की मृत्यु हो गयी थी। उनके सातन-पोषण व शिक्षा-दीक्षा का सारा भार उनकी माँ और मामा के कंधों पर पड़ा। मामा महात्मा भगवानदीन द्वारा हस्तिनापुर में स्थापित गुरुकुल में जैनेन्द्र की धार्मिक शिक्षा प्राप्त हुई। गुरुकुल के प्रवेश के समय उनकी अवस्था छह वर्ष की थी। जैनेन्द्र गुरुकुल का ही नामकरण है। मृत्यु-गृह में उनका नाम भानन्दीलाल रखा गया था। सन् '१५ में गुरुकुल का कुछ कारणों से विघटन हो गया और जैनेन्द्र सात वर्ष के दीर्घ व्यवधान के बाद अपनी माँ की छाया में फिर से आ गये। अपने मामा से जैनेन्द्र को इतना अधिक स्नेह प्राप्त हुआ कि उनके लिए जैसे पिता के अभाव की पूर्ति हो गई। इसके अतिरिक्त महात्मा भगवानदीन के चिन्तनपरक अध्यात्मोन्मुख व्यक्तित्व का जैनेन्द्र पर गहरा प्रभाव पड़ा है।

जैनेन्द्र ने सारस्वत से ही प्रारम्भ बुद्धि पायी है। यद्यपि वह कक्षा में सदा प्रथम स्थान पाते रहे, फिर भी अन्य सहपाठियों के विपरीत, बोलने व लिखने में वह अत्यधिक संकोच अनुभव करते थे। खेलों में भी उनकी यही वधा थी। यस्तुतः उनका व्यक्तित्व इतना संकोची था कि वह एकाग्र पसन्द करते थे। सन् '१५ में गुरुकुल से अलग होने पर उन्हें प्राइवेट मैट्रिक की तैयारी के लिये बिजनौर भेज दिया गया। पर वहाँ से न करने पर अगले ही वर्ष उन्होंने पञ्जाब से मैट्रिक की परीक्षा पास की। तदनन्तर उच्चतर शिक्षा की प्राप्ति के हेतु जैनेन्द्र को बनारस-विश्वविद्यालय भेजा गया। किन्तु कांग्रेस के असहयोग-आन्दोलन के प्रति अपनी सहानुभूति के कारण वे दो वर्ष में ही थिरा छोड़कर दिल्ली चले आये। यह सन् '२१ की बात है। बेकार होने के कारण साक्षात् लाजपतराय के 'वित्तक स्कूल धाक पौलिटेक्निक' में प्रविष्ट हुए पर वहाँ मन नहीं लगा और पीछे ही छोड़ने पर विवश हुए।



पहला अध्याय

जैनेन्द्र कुमार : एक परिचय

(अ) जैनेन्द्र की सशिक्षित जीवनी

जैनेन्द्र कुमार का जन्म सन् १९०५ में कौटियागंज (जिना धसीगढ़) में हुआ। वह अपने पिता के सलन-वासन से बचिष्ठ रहे क्योंकि पुन-जन्म के दो वर्ष बाद ही पिता की मृत्यु हो गयी थी। उनके सलन-पोषण व शिक्षा-दीक्षा का सारा भार उनकी माँ श्रीर मामा के कंधों पर पड़ा। मामा महात्मा भगवानदीन द्वारा हुस्तिनापुर में स्थापित गुरुकुल में जैनेन्द्र को धार्मिक शिक्षा प्राप्त हुई। गुरुकुल के प्रवेश के समय उनकी अवस्था छह वर्ष की थी। जैनेन्द्र गुरुकुल का ही नामकरण है। पितृ-गृह में उनका नाम धानन्दीलाल रखा गया था। सन् '१८ में गुरुकुल का कुछ कारणों से विघटन हो गया और जैनेन्द्र सात वर्ष के दीर्घ व्यवधान के बाद अपनी माँ की छाया में फिर से धा गये। अपने मामा से जैनेन्द्र की इतना अधिक स्नेह प्राप्त हुआ कि उनके लिए जैसे पिता के अभाव की पूर्ति हो गई। इसके अतिरिक्त महात्मा भगवानदीन के चिन्तनपरक अध्यात्मोन्मुख व्यक्तित्व का जैनेन्द्र पर गहरा प्रभाव पड़ा है।

जैनेन्द्र ने आरम्भ से ही प्रखर बुद्धि पायी है। यद्यपि वह कक्षा में सदा प्रथम स्थान पाते रहे, फिर भी अन्य सहपाठियों के विपरीत, खेलने व लिखने में वह अत्यधिक संकोच अनुभव करते थे। खेलों में भी उनकी यही दशा थी। वस्तुतः उनका व्यक्तित्व इतना संकोची था कि वह एकान्त पसन्द करते थे। सन् '१८ में गुरुकुल से प्रलग होने पर उन्हें प्राइवेट मैट्रिक की तैयारी के लिये बिजनीर भेज दिया गया। पर वहाँ से न करने पर धमसे हो वर्ष उन्होंने पञ्जाब से मैट्रिक की परीक्षा पास की। तदनन्तर उच्चतर शिक्षा की प्राप्ति के हेतु जैनेन्द्र को बनारस-विश्वविद्यालय भेजा गया। किन्तु कांग्रेस के महायोग-आन्दोलन के प्रति अपनी सहानुभूति के कारण वे दो वर्ष में ही शिक्षा छोड़कर दिल्ली चले गये। यह सन् '२१ की बात है। बेकार होने के कारण साला साजपतराय के 'तिनक स्कूल छात्र नीतिटिक्स' में प्रविष्ट हुए पर वहाँ मन नहीं लगा और शीघ्र ही छोड़ने पर विवश हुए।

इन्हीं दिनों जैनेन्द्र ब्रह्मपुर में श्री मागनगान चतुर्वेदी के मार्गदर्श में धाये। चतुर्वेदी जी 'कर्मवीर' के साप्ताहिक सम्पादक थे। वहीं शुभशाहुमारी बीड़न में उनका परिचय हुआ। श्रीवती बीड़न के प्रति जैनेन्द्र ने असीम प्रेम का अनुभव किया। इन्हीं के साथ जैनेन्द्र ने कुछ समय बिनाचूर में कांग्रेस के सत्याग्रहान में सेवा-भार्य किया। वहीं में सन् '२१ के अहमदाबाद के कांग्रेस अधिवेशन में अहमदाबाद पहुँचे किन्तु तभी जैनेन्द्र की माता जी उन्हें दिल्ली वापस मीठा मायी।

दिल्ली में माता जी की सहायता से पूँजी का प्रकल्प करके जैनेन्द्र ने लामेदारी में पत्नीचर का व्यापार किया जो कानानगर में पर्याप्त अरुण मित्त हुआ। किन्तु सन् २१ में अगवानदीन जी के आह्वान पर जैनेन्द्र भागपुर पहुँचे। वहाँ सन रहे अगवा-सायाहद के युद्ध में उन्होंने अनेक पत्रों के संवादशालाओं का कार्य किया। किन्तु सरकार इस प्रकार के संवादशालाओं ने रट्ट की। परिणाम यह हुआ कि उसी वर्ष जैनेन्द्र धीर उनके साथियों को निरुत्तार कर दिया गया। परन्तु तीन माह भी बीते न थे कि सरदार पटेल का सरकार से सम्मिलता हो गया और जैनेन्द्र आदि मुक्त हो गये।

जेल से मुक्ति के बाद तीव्र ही जैनेन्द्र को व्यापार से भी मुक्ति मिल गयी क्योंकि जब वह दिल्ली धाये तो लामेदारी से उन्हें प्रवचना प्राप्त हुई और वह व्यापार से हाथ धोने पर बाध्य हुए।

सन् २७ में अगवानदीन जी का काश्मीर-यात्रा करने का विचार हुआ, जैनेन्द्र भी साथ हो गये। और भरती के इस स्वर्ग को जैनेन्द्र ने देखा। सन् '२९ में 'परस' निष्ठा गया। उसके मायक सत्यधन की काश्मीर-यात्रा की घटना इसी व्यक्तिगत अनुभव पर आधारित है। नव्यतम उपन्यास 'व्यतीत' में जयन्त धीर चन्द्र की काश्मीर-यात्रा में भी इस अनुभव ने किञ्चित् अभिव्यक्ति पायी है।

काश्मीर से लौटे तो समस्या सामने धायी कि क्या किया जाये? काम-काज कुछ था नहीं! नौकरी दे कौन? चतुर्वेदी जी ने कुछ आशा दिलायी किन्तु जैनेन्द्र वहाँ नहीं गये। कई माह बाद माँ से कुछ रुपयों का प्रबन्ध कर नौकरी की खोज में कलकत्ते पहुँचे। अनेक मत्त करने पर भी असफल रहने पर, इससे पहले कि अपने पास की समस्त पूँजी खुक जाये और इस कारण कलकत्ते में भूखे मरने पर बाध्य हो जायें, जैनेन्द्र दस-बारह दिन में ही दिल्ली लौट आये।

जनेन्द्र ने धनुष्य किया कि असफलता और निराशा उनके माथ में आदि से अन्त तक सभी जगह निखी है। उनके शब्द हैं, "ऐसे में बाईस-तीस वर्ष का हो गया। हाथ-पंर से जवान, बैसे नादान। करने-घरने लामक कुछ भी नहीं। पढ़ा तो प्रभुरा और हर हुनर से अनजान। दुनिया तब तिलिस्म लगती, कि जिसके दरवाजे मुझ पर बन्द थे। पर जहाँ-जहाँ भरोसों से भाँकी देता दीखता कि उस दुनिया में खासी ले-दे, धूमधाम और पहल-पहल मची है। इयारे से वह मुझे बुताती मालूम होती। पर उस रंगारंग संरगाह की चारदिवारी से बाहर होकर पाता कि ये भकेला हूँ और सुनसान, सुनसान और भकेला।" जीवन का एक-एक पल भारी हो गया था, सूझ न पड़ता था कि किया क्या जाये। पुस्तकालय ही जैसे आश्रय था। यथासम्भव जनेन्द्र ने अधिक-से-अधिक समय पुस्तकालय में बिताया। पर पर भी पुस्तकें वास्तविकताओं से बचने का साधन थी। कुछ समय 'खामखयाली और मटरगर्ती' में भी बीतता था।

इस घोर धार्मिक दुरवस्था के कारण जनेन्द्र ने अमित धानसिक यातना का अनुभव किया। अपनी असहाय अवस्था और असमर्थता के कारण "मे बेहद अपने में डूबता जाता था।" अपने जीवन काल की इन विषमताओं ने जनेन्द्र को आत्महत्या के शब्दों में सोचने पर विवश किया। किन्तु माँ उनके लिए एक सच्चाई थी। बूढ़ा होनी जाती हुई माँ के विचार ने ही उन्हें प्राणान्तक क्रोध उठाने से रोक लिया। "ऐसी बेमसी में मैंने लिखा और लिखने ने मुझे जीता रखा।" वास्तव में उस समय लिखना जनेन्द्र के लिए बूढ़ पलायन और सति-पूति का साधन था। अपने भीतर के घुमड़ते हुए जीवन-यातक विचारों, हीन भावनाओं और आकांक्षाओं सभी को जैसे अपने लिखने में उल्टोने उतार दिया और एक प्रवार से हल्के होकर साँस ली। और तीसरी कहानी अपने से अब ४ रुपये का मनीषार्डर जनेन्द्र के पास आया तो जैसे वह साक्षात् किन्दगी हो। "२३-२४ वर्षों को दुनिया में बिता कर भी क्या तनिक उस द्वार की टोह वा सका था कि जिसमें से रुपये का आवागमन होता है। मुझे तो लगा कि मेरे निकम्मेपन की भी कुछ क्रीम है।"

किर कुछ कहानियाँ और छपी और १९२६ में पहला उपन्यास 'परस' प्रकाशित हुआ। उसी वर्ष माँ ने आग्रह किया कि जनेन्द्र विवाह कर लें। जनेन्द्र ने अस्वीकार न किया और माँ की वसन्ध और प्रबन्ध पर जनेन्द्र का विवाह हो गया। अन्त तक धार्मिक स्थिति में विशेष अन्तर नहीं आया था परन्तु अपने ही वर्ष 'परस'

१. सेस 'मे और मेरी कृति'—जनेन्द्रकुमार (साहित्य का अर्थ और प्रेय)

पर जब ५८०) रुपये का 'एकेडेमी पुरस्कार' प्राप्त हुआ तो माँ-बेटे ने समझा कि लिखना सर्वथा बेकार और भ्रष्टहीन नहीं है।

सन् '३० में जब 'नमक बन्नामो' और डाँडी यात्रा का भान्दोलन गांधी जी के नेतृत्व में चल रहा था तो दिल्ली के सत्याग्रह-भान्दोलन में भाग लेने के कारण जैनेन्द्र को जेल जाना पड़ा। किन्तु शीघ्र ही 'गाँधी-इरविन पैक्ट' हो जाने से १०-१५ दिन से अधिक उनको जेल में नहीं रहना पड़ा। अभी तक जैनेन्द्र कांग्रेस के सदस्य नहीं थे।

सन् '३२ में जैनेन्द्र ने इन्द्र जी (विद्यावाचस्पति) से कांग्रेस के साधारण स्वयं-सेवक बनने की इच्छा प्रकट की। इन्द्र जी उन दिनों दिल्ली प्रदेश कांग्रेस कमिटी के मुख्य कार्य-कर्ताओं में से थे। कुछ ऐसा हुआ कि स्वयं-सेवक न बना कर जैनेन्द्र को भान्दोलन का 'डिक्टेटर' बना दिया गया। भासकृष्ण अली, नैथर आदि उन दिनों 'वार-कैबिनेट' में जैनेन्द्र के साधियों में से थे। उसी वर्ष के सत्याग्रह में जैनेन्द्र को गिरफ्तार कर लिया गया। इस सिलसिले में उन्हें साढ़े सात माह की सजा भोगनी पड़ी।

सन् '३२ के बाद जैनेन्द्र ने राजनीतिक भान्दोलनों में भाग नहीं लिया। इस निर्णय के पीछे वह दो घटनाएँ बताते हैं। सन् ३० के भान्दोलन में दिल्ली काश्मीरी गेट से एक बहुत बड़ा जलूस निकाला गया था। मार्ग में उस जलूस पर पुलिस ने लाठी-धार्ज किया। जलूस के आगे 'नौजवान सेना' के कुछ सदस्य, जिसे नेता जैनेन्द्र थे, जलूस का नेतृत्व करते हुए चल रहे थे। किन्तु स्वयं जैनेन्द्र प्रबल करते हुए जलूस के पिछले भाग में थे। लाठी-प्रहार से अपने साधियों को बचाव होते देख कर जैनेन्द्र के हृदय में एक प्रकार के भय का संचार हुआ। मन में कंपकपी पड़ी। उनका कहना है कि वह यदि जलूस छोड़कर नहीं भागे तो इसीलिए कि वेर जम गये थे, वरना मन से तो वह मैदान छोड़ कर भाग ही गये थे। इस अनुभव पर उन्होंने सोचा कि वह नेतृत्व के योग्य नहीं है। वह नेता भी क्या जो अपने साधियों को पीटते हुए देखकर भागे न भाये और आघात को अपने वस्त्र पर न ले ?

दूसरी घटना सन् ३२ के भान्दोलन में घटी। जैनेन्द्र जेल में थे और वहाँ पर एक बैरक के नेता बना दिए गए थे। एक दिन किसी कारण से लाठी धारि से युक्त जेल-प्रधिकारी उनकी बैरक पर चढ़ आये। सामने जैनेन्द्र को आना था और वह आये भी किन्तु भय उन्हें जकड़े जा रहा था और निरस्त हो दे रहा था। इस दूसरी बार भी जब प्राण-रक्षा का भय जैनेन्द्र में समझा तो उन्होंने वह पूर्ण निरभय

कर लिया कि भविष्य में वह कभी राजनीतिक नेतृत्व नहीं करेंगे। इस प्रकार जैनेन्द्र का राजनीतिक जीवन समाप्त हो गया।

सन् '३५ में प्रेमचन्द की 'हिन्दुस्तानी समा' में भारत की विभिन्न भाषाओं के साहित्यों के पारस्परिक परिचय और संगम ■ उद्देश्य से जैनेन्द्र ने 'भारतीय साहित्य-परिषद्' के निर्माण का प्रस्ताव रखा। परिषद् की स्थापना गाँधी जी की अध्यक्षता में इन्दौर में हुई। इसका पहला अधिवेशन नागपुर में सन् '३६ में हुआ। काबा कानेसरकर और के० एम० मुन्शी इसके मंत्री थे।

'हंस' की स्थापना में प्रेमचन्द के प्रतिरिक्त जैनेन्द्र की भी प्रेरणा थी। सन् '३६ में कुछ समय तक जैनेन्द्र प्रेमचन्द के साथ 'हंस' के सह-सम्पादक रहे। फिर प्रेमचन्द के निधन के उपरान्त जैनेन्द्र के आग्रह पर दिवंगती प्रेमचन्द का नाम सम्पादिका के रूप में दिया गया। पर फिर कुछ समय बाद स्वयं जैनेन्द्र ने यह माह के लिए 'हंस' का संपादन किया।

सन् '३९ तक जबकि जैनेन्द्र के तीन और सम्पादक ('मुनीश', 'पद्मपद्म', व 'कल्याणी'), पाँच कहानी-संग्रह ('फाँसी', 'आत्मयन्त्र', 'नीलम देश की राज-कन्या', 'एक रात', 'दो किड़ियाँ'), और एक निबंध संग्रह ('प्रस्तुत प्रश्न') प्रकाशित हो चुके थे, किन्तु फिर भी जैनेन्द्र की आर्थिक स्थिति में विशेष परिवर्तन नहीं आया था। उनके शब्दों में 'बेक्रीजी की रोटी तो कभी मिली नहीं।'।

इधर कुछ समय से जैनेन्द्र की विचार-प्रणाली 'कमाई के विरुद्ध' होती जा रही थी। वह अनुभव करते थे कि समाज पर धन का राज्य है, धन वालों का अधिकार है, जब कि धर्म की महत्त्व दिया जाना चाहिए। वस्तुतः वह धन के प्रभाव की प्रतिक्रिया की जिसे बुद्धि के बल पर औचित्य (justification) दिया गया। क्रमशः धन के धीरे-धीरे कमाई ■ प्रति जैनेन्द्र में विरोध इतना अधिक बढ़ा कि जैनेन्द्र ने यह निश्चय कर लिया कि वह अब कमाना बिल्कुल बंद कर देंगे। और चूँकि साहित्य-रचना से कमाई होती थी, अतः साहित्य लिखना एक प्रकार से सर्वथा बन्द हो गया। यह स्थिति सन् ५१-५२ तक चलती रही। केवल एक-छाप, पुस्तक कहानी व निबंध लिखे जाते रहे।

(मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखा जाये तो भौतिक परिस्थितियों के प्रति जैनेन्द्र की यह प्रतिक्रिया सामान्य (normal) और स्वस्थ नहीं बही जा सकती। चाहिए था

पर जब १००] मारी का 'गुल्लेरी' पुस्तकालय प्राण हुआ तो क'से ने बगम दि
नियमा सर्वथा बेकार थीर सर्वोत्तम नदी है ।

सन् '३० में जब 'अमर बनारस' थीर वही बाबा का आगोचर वही की के
नेतृत्व में बन रहा था तो दिल्ली के सम्पादक-आन्दोलन में जान लेने के कारण जैनेन्द्र
को जैर बनाया गया । किन्तु भीम ही 'गोपी-हरिजन वीर' हो जाने से १०-११ दि
ने अधिक उनको जेल में नही रहना पड़ा । धामी तक जैनेन्द्र कावेन के मध्य नदी वे ।

सन् '३२ में जैनेन्द्र ने इन्ड की (विद्यालयवादि) के कावेन के माचार
स्वयं-नेरक बनने की इच्छा उकड़ की । इन्ड की उन दिनों दिल्ली प्रेम कावेन कवि
के मुक्त कार्य-कार्यों में से थे । कुछ देखा हुआ कि स्वयं-नेरक न बना कर जैनेन्द्र
को आगोचर का 'इन्ड' बना दिया गया । आचार धामी, मैत्र धादि उन दिनों
'वार-विनेट' में जैनेन्द्र के गावियों में से थे । उनी वर के सम्पादक में जैनेन्द्र को
गिरफ्तार कर लिया गया । इन विमलिये में उन्हें लोहा साह में लजा भोवनी
पड़ी ।

सन् '३२ के बाद जैनेन्द्र ने राजनीतिक आन्दोलनों में भाग नहीं लिया । इस
निरास के पीछे वह दो घटनाएँ बनी हैं । सन् ३० के आन्दोलन में दिल्ली में
काश्मीरी गेट से एक बहुत बड़ा जमून विधाना गया था । मार्च में उन बहुत रा
पुनित ने लाठी-चार्ज किया । जमून के घाये 'जीवदान सेवा' में कुछ तरस, जिने
नेता जैनेन्द्र थे, जमून का नेतृत्व करते हुए बन रहे थे । किन्तु स्वयं जैनेन्द्र प्रत्य
करते हुए जमून के पिछले भाग में थे । लाठी-प्रहार से अपने छात्रों को बाह्य होने
देख कर जैनेन्द्र के हृदय में एक प्रकार के भय का संचार हुआ । मन में केंद्री छूट
गई । उनका कहना है कि वह यदि जमून छोड़कर नहीं माये तो इसीलिए कि वीर
जम गये थे, बरना मन से तो वह मैदान छोड़ कर भाग हूँ गये थे । इस अनुभव पर
उन्होंने सोचा कि वह नेतृत्व के योग्य नहीं हैं । वह नेता भी बना जो अपने छात्रों
को पिटते हुए देखकर घाये न घाये और आघात को अपने बस पर न ले ?

दूसरी घटना सन् ३२ के आन्दोलन में घटी । जैनेन्द्र जेल में थे और वहाँ
पर एक बैरक के नेता बना दिए गए थे । एक दिन किसी कारण से लाठी चारि से
मुक्त जेल-अधिकारी उनकी बैरक पर चढ़ घाये । सामने जैनेन्द्र को घाना था और
वह घाये भी किन्तु भय उन्हें अकड़े बा रहा था और निरास किए दे रहा था । इस
दूसरी बार भी जब प्राण-रक्षा का भय जैनेन्द्र में समाया तो उन्होंने यह पूरी निरसन

कर लिया कि भविष्य में वह कभी राजनीतिक नेतृत्व नहीं करेंगे। इस प्रकार जैनेन्द्र का राजनीतिक जीवन समाप्त हो गया।

सन् '३५ में प्रेमचन्द की 'हिन्दुस्तानी सभा' में भारत की विभिन्न भाषाओं के साहित्यों के पारस्परिक परिचय और संगम के उद्देश्य से जैनेन्द्र ने 'भारतीय साहित्य-परिषद्' के निर्माण का प्रस्ताव रखा। परिषद् की स्थापना गांधी जी की अध्यक्षता में इन्दौर में हुई। इसका पहला अधिवेशन नागपुर में सन् '३६ में हुआ। काका कालेलकर और के० एम० मुन्शी इसके मन्त्री थे।

'हंस' की स्थापना में प्रेमचन्द के अतिरिक्त जैनेन्द्र की भी प्रेरणा थी। सन् '३६ में कुछ समय तक जैनेन्द्र प्रेमचन्द के साथ 'हंस' के सह-संपादक रहे। फिर प्रेमचन्द के निधन के उपरान्त जैनेन्द्र के आग्रह पर शिवराजी प्रेमचन्द का नाम संपादिका के रूप में दिया गया। पर फिर कुछ समय बाद स्वयं जैनेन्द्र ने छह माह के लिए 'हंस' का संपादन किया।

सन् '३९ तक यद्यपि जैनेन्द्र के तीन और उपन्यास ('सुनीता', 'यागपत्र', व 'कल्याणी'), पाँच कहानी-संग्रह ('काँसी', 'वातायन', 'भीसम देश की राज-कथा', 'एक रात', 'दो चिट्ठियाँ'), और एक निबंध संग्रह ('प्रस्तुत प्रश्न') प्रकाशित हो चुके थे, किन्तु फिर भी जैनेन्द्र की आर्थिक स्थिति में विशेष परिवर्तन नहीं आया था। उनके शब्दों में 'वैक्तिजी की रोटी तो कभी मिली नहीं।'

इसके कुछ समय से जैनेन्द्र की विचार-प्रणाली 'कमाई के विषय' होती जा रही थी। वह अनुभव करते थे कि समाज पर धन का राज्य है, धन वालों का अधिकार है, जब कि श्रम को महत्व दिया जाना चाहिए। वस्तुतः यह धन के प्रभाव की प्रतिक्रिया थी जिसे बुद्धि के बल पर औचित्य (justification) दिया गया। तबदा: धन के और कमाई के प्रति जैनेन्द्र में विरोध इतना अधिक बढ़ा कि जैनेन्द्र ने यह निश्चय कर लिया कि वह अब कमाना बिल्कुल बंद कर देंगे। और भूँके साहित्य-रचना से कमाई होती थी, अतः साहित्य लिखना एक प्रकार से संवत्सा बन्द हो गया। यह स्थिति सन् ५१-५२ तक चलती रही। केवल एक-आध, छुटकर कहानी व निबंध लिखे जाते रहे।

(मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखा जाये तो भौतिक परिस्थितियों ■ प्रति जैनेन्द्र की यह प्रतिक्रिया साधारण (normal) और स्वस्थ नहीं बहो जा सकती। बाहिए का

पर जब १००) साहे का 'अन्तेरेही गुणहार' प्रान्त हुआ तो वही ने कहा कि विमला सर्वदा केदार जीर धर्महीन नहीं है ।

सन् '३० में जब 'अन्तर्य' बनारस और डीडी बाबा का सम्मेलन दही की मेज पर से बना रहा था तो दिल्ली के सत्याग्रह-सम्मेलन में भाग लेने के कारण जैनेन्द्र को जेल जाना पड़ा । किन्तु जीर ही 'अन्तेरेही गुणहार' हो जाने से १०-१५ दिन की धार्मिक सनको जेल में नहीं रहना पड़ा । अभी तक जैनेन्द्र को जेल के भय नहीं है ।

सन् '३२ में जैनेन्द्र ने इ-उ जी (विद्यार्थकल्पति) ने कांग्रेस के साधारण स्वयं-सेवक बनने की इच्छा जकट की । इ-उ जी उन दिनों दिल्ली प्रदेश कांग्रेस समिति के मुख्य कार्य-कर्ताओं में से थे । कुछ ऐसा हुआ कि स्वयं-सेवक न बना कर जैनेन्द्र को सम्मेलन का 'डिप्टेटर' बना दिया गया । आसक्त दही, मैथिली और उन दिनों 'बार-बिबिटे' में जैनेन्द्र के भाषणों में से थे । उनी वही के सत्याग्रह में जैनेन्द्र को निरुत्साह कर दिया गया । इस निमित्त से उन्हें लगे लग कर ही उना मोली पड़ी ।

सन् '३२ के बाद जैनेन्द्र ने राजनीतिक सम्मेलनों में भाग नहीं लिया । इस निर्णय के पीछे वह दो घटनाएँ बसाते हैं । सन् ३० के सम्मेलन में दिल्ली में कांग्रेसीरी गेट से एक बहुत बड़ा जमूना निकाला गया था । मार्ग में उस जमूना पर पुलिस ने लाठी-चार्ज किया । जमूना के धागे 'औरतान सेना' के कुछ सदस्य, जिनके नेता जैनेन्द्र थे, जमूना का नेतृत्व करते हुए चल रहे थे । किन्तु स्वयं जैनेन्द्र प्रत्यक्ष करते हुए जमूना के पिछले भाग में थे । लाठी-प्रहार से अपने साथियों को धाव होते देखा कर जैनेन्द्र के हृदय में एक प्रकार के भय का संचार हुआ । मन में केंद्री हुई गई । उनका कहना है कि वह यदि जमूना छोड़कर नहीं भागे तो इसीलिए कि वे जम गये थे, करना मन से तो वह मैदान छोड़ कर भाग ही गये थे । इस अनुभव पर उन्होंने सोचा कि वह नेतृत्व के योग्य नहीं है । वह नेता भी क्या जो अपने साथियों को पिछले हुए देखकर भागे न भागे और आघात को अपने बस पर न ले ?

दूसरी घटना सन् ३२ के सम्मेलन में घटी । जैनेन्द्र जेल में थे और वहाँ पर एक बैरक के नेता बना दिए गए थे । एक दिन किसी कारण से साठी धारि से मुक्त जेल-अधिकारी उनकी बैरक पर चढ़ गये । सामने जैनेन्द्र को जाना था और धागे भी किन्तु भय उन्हें जकड़े जा रहा था और निरुत्साह दिए दे रहा था । इस बार भी जब प्राण-रक्षा का भय जैनेन्द्र में समाया तो उन्होंने वह पूर्ण निरपय

कर लिया कि भविष्य में वह कभी राजनीतिक नेतृत्व नहीं करेंगे। इस प्रकार जैनेन्द्र का राजनीतिक जीवन समाप्त हो गया।

सन् '३५ में प्रेमचन्द की 'हिन्दुस्तानी समा' में भारत की विभिन्न भाषाओं के साहित्यों के पारस्परिक परिचय और संगम के उद्देश्य से जैनेन्द्र ने 'भारतीय साहित्य-परिपद्' के निर्माण का प्रस्ताव रखा। परिपद् की स्थापना गाँधी जी की अध्यक्षता में इन्दौर में हुई। इसका पहला अधिवेशन नागपुर में सन् '३६ में हुआ। काका कालेलकर और के० एम० मुन्शी इसके मन्त्री थे।

'हंस' की स्थापना में प्रेमचन्द के अतिरिक्त जैनेन्द्र की भी प्रेरणा थी। सन् '३६ में कुछ समय तक जैनेन्द्र प्रेमचन्द के साथ 'हंस' के सह-सम्पादक रहे। फिर प्रेमचन्द के निधन के उपरान्त जैनेन्द्र के आग्रह पर शिवरानी प्रेमचन्द का नाम सम्पादिका के रूप में दिया गया। पर फिर कुछ समय बाद स्वयं जैनेन्द्र ने छह माह के लिए 'हंस' का संपादन किया।

सन् '३९ तक मद्यपि जैनेन्द्र के तीन और उपन्यास ('सुनीता', 'त्यागपत्र', व 'कल्याणी'), पाँच कहानी-संग्रह ('काँसी', 'वातावन', 'नीलम देश की राज-कन्या', 'एक रात', 'दो चिट्ठियाँ'), और एक निबंध संग्रह ('प्रस्तुत प्रश्न') प्रकाशित हो चुके थे, किन्तु फिर भी जैनेन्द्र की आर्थिक स्थिति में विशेष परिवर्तन नहीं आया था। उनके शब्दों में 'बेफिक्री की रोटी तो कभी मिली नहीं।'

इधर कुछ समय से जैनेन्द्र की विचार-प्रणाली 'कमाई के विरुद्ध' होती जा रही थी। वह अनुभव करते थे कि समाज पर धन का राज्य है, धन वालों का अधिकार है, जब कि धन को महत्व दिया जाना चाहिए। वस्तुतः यह धन के प्रभाव की प्रतिक्रिया थी जिसे बुद्धि के बल पर औचित्य (justification) दिया गया। जमशेद धन के और कमाई के प्रति जैनेन्द्र में विरोध इतना अधिक बढ़ा कि जैनेन्द्र ने यह निश्चय कर लिया कि वह अब कमाना बिल्कुल बंद कर देंगे। और चूँकि साहित्य-रचना से कमाई होती थी, अतः साहित्य लिखना एक प्रकार से सर्वथा बन्द हो गया। यह स्थिति सन् ५१-५२ तक चलती रही। केवल एक-भाष, फुटकर कहानी व निबंध लिखे जाते रहे।

(मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखा जाये तो भौतिक परिस्थितियों के प्रति जैनेन्द्र की यह प्रतिक्रिया साधारण (normal) और स्वस्थ नहीं कही जा सकती। चाहिए था

कि वह जीर व्यक्ति कर्मज्ञ होते, साथी मास्टर के मनुष्य उत्थान जीर उत्तर । मया लेते ही धन्य कर्मों में प्रयत्नात्मक होते निम्ने धन्य की प्रति का मार्ग मुक्त रहता । किन्तु पूर्ण जीनेन्द्र में प्रयत्नात्मक ही कर्मज्ञता का धारण है, उन्होंने धर्म एवं प्रतिष्ठा को धार्मिक-वैयक्तिक नियन्त्रणों का धारण केन्द्र (rationalized) का दिया । उनके 'relativelessness' की स्थिति का प्रतिपादन यदि पूर्णतः rationalization नहीं है तो उनका वर्गीय धर्म उनमें छिपा है ।)

वर्ष १९१३ ई. की अवधि में जीनेन्द्र ने कहा किया, इस विषय में वर्ष जीनेन्द्र ने भी विचार में मुक्तता प्राप्त नहीं होती । वह कहते हैं कि हम काम में कुछ उल्लेख्य बात ही नहीं । किन्तु इस अवधि में जीनेन्द्र ने गहर में दूर, गाँवों में रहने का प्रयत्न किया किन्तु अनेक वास्तविक कारणों से वह अधिक शक्ति नहीं हुए । इस दौरान में उनके जीर उनके परिवार के वास्तव्योग्यता का माधन क्या था ? इस विषय में भी जीनेन्द्र कोई निश्चित व स्पष्ट उत्तर नहीं देते ।

परन्तु जब जीनेन्द्र ने यह पाया कि उनकी इस स्थिति ने उनके परिवार के लोगों में हीन भावनाएँ जीर प्रभावित उत्पन्न कर दी हैं जीर उनमें से कोई भी मुक्ति नहीं है, तो जीनेन्द्र ने परिवार के प्रति अपने दायित्व का अनुभव किया और निश्चय किया कि वह एक पाई भी कम-कमाई ग्रहण नहीं करेंगे, एक पैसा भी दान का नहीं लेंगे । धन के प्रति यह तत्परता जीनेन्द्र में इतनी अधिक बढ़ गई है कि उनके सम्पर्क में आने वाले व्यक्ति यह सोचने लगे हैं कि जीनेन्द्र में हादिक गुणों की स्पष्टता है । धन-प्राप्ति के प्रयत्न में जीनेन्द्र जीर उनके पुत्र दिलीप कुमार ने 'पूर्वोदय प्रकाशन' नाम से एक प्रकाशन संस्था, ५१ में स्थापित की । अब तब 'पूर्वोदय प्रकाशन' से जीनेन्द्र-साहित्य के अन्तर्गत १८-१९ पुस्तकें प्रकाशित हो चुकी हैं । इन्हीं में जीनेन्द्र के तीन नए उपन्यास भी हिन्दी-जनता के सामने आ चुके हैं ।

भारी हाल में ही दिल्ली राज्य की ओर से जीनेन्द्र कुमार 'साहित्य-प्रकाशनी' के एकमात्र प्रतिनिधि निर्वाचित किए गए हैं । 'साहित्य-प्रकाशनी' को साधारण सदस्यता के प्रतिरिक्त जीनेन्द्र उसकी कार्यकारिणी समिति के भी सदस्य हैं ।

(आ) जैनेन्द्र—लेखक के रूप में

जैनेन्द्र की पहली कहानी लिखे जाने की घटना इस प्रकार घटी कि जैनेन्द्र और उनके एक मित्र की पत्नी दोनों की लालसा (क) सेलन के क्षेत्र में थी कि उनका लिखा कुछ प्रकाशित हो और साथ ही निज जैनेन्द्र के प्रथम भी छपे। दोनों ने निश्चय किया कि आगामी शनिवार को प्रयास— वे दोनों एक दूसरे को अपनी लिखी कहानियाँ दिखायें। दिन आया तो भाभी की कहानी तैयार थी किन्तु जैनेन्द्र यही सोचते रहे कि लिखें तो लिखें कैसे। किन्तु जैसे-तैसे मित्र और उनकी पत्नी के जीवन की एक वास्तविक घटना को लेकर जैनेन्द्र ने एक कहानी लिख डाली और भाभी को दिखाई। जैनेन्द्र मानते हैं कि वह उनकी पहली कहानी थी।

दूसरी, तीसरी व चौथी कहानियाँ एक मित्र श्री कालीचरण शर्मा की हस्त-लिखित पत्रिका 'ज्योति' के लिये लिखी गयीं। यह पत्रिका तीसरी-चौथी कक्षाओं के छात्रों के लिये निवासी गयी थी। कुछ माह बाद उन्हीं में से एक कहानी 'खेल' 'विशाल भारत' में 'श्री जैनेन्द्र' के नाम से प्रकाशित हुई। यह जैनेन्द्र के लिये आशा-रहित घटना थी। और जब इस कहानी से ४ रुपये का मनीषाहंर पारिवर्त्मिक-रूप में आया तो उसका जैनेन्द्र के जीवन में कितना महत्व था, इसका उल्लेख पहले किया जा चुका है। तत्कालीन साहित्य-समाज में 'खेल' की काफी प्रशंसा हुई और उसे 'एक चीज' समझा गया। 'ज्योति' में से ली गई दूसरी कहानी 'कोटोप्राप्ति' छपी। यह कहानी अपने संग बीठी एक घटना का यथावत् चित्रण थी।

किन्तु इन कहानियों से पूर्व आचार्य चतुरसेन शास्त्री के 'अन्तस्तल' के प्रभाव में जैनेन्द्र ने 'दिल जाग उठा था' गद्य-काव्य लिखा। यह काश्मीर-यात्रा के ठीक बाद की घटना है। 'महात्मा' नाम से यह रचना 'कर्मवीर' के सम्पादक चतुर्वेदी जी के पास आचार्य चतुरसेन शास्त्री के आग्रह-पूछे नोट के साथ भेजी गयी पर प्रकाशित नहीं हुई। आठ-दस दिन बाद एक और रचना जैनेन्द्र ने लिखी। आचार्य चतुरसेन ने उसे 'विश्वमित्र' को भेज दिया पर यह प्रयास भी असफल रहा। फिर 'विशाल भारत' में 'देवी ग्रहिसे' नामक गद्य-काव्य छपा। उन दिनों गांधी जी के व्यक्तित्व के प्रभाव में ग्रहिसे का नाम और भाव सर्वत्र व्याप्त था। उसी ग्रहिसे को 'देवी' नाम से सम्बोधित करके कुछ भावुकता-पूछे प्रश्न किये गये थे। यह गद्य-काव्य ही जैनेन्द्र की प्रथम प्रकाशित मौलिक रचना थी। किन्तु भाव्य की विहम्बना यह हुई कि जैनेन्द्र

के स्थान पर, सम्पादक की प्रभावशाली (या उन्हें कि सावधानी ?) के कारण चतुर-सेन दास्वी का ही नाम छपा ।

'ज्योति' की कहानियों के बाद हिन्दी-प्रचारिणी-सभा की बैठकों में पढ़ने के लिये कुछ कहानियाँ जैनेन्द्र ने लिखी । उनमें से 'देश-प्रेम' को लेकर जैनेन्द्र को जो अनुभव हुआ, वह उनके लिये अविस्मरणीय है । दिल्ली के एक मासिक पत्र के सम्पादक श्री रामचन्द्र शर्मा ने वह कहानी जैनेन्द्र से प्रकाशनार्थ प्राप्त की । किन्तु कुछ माह बीतने पर भी कहानी नहीं छपी तो जैनेन्द्र पता लगाने दौड़ने । मालूम हुआ कि देवीप्रसाद शर्मा 'विकस' के यहाँ से वह अभी-अभी छुड़ होकर आयी है, और सीधे ही प्रकाशित की जायेगी । किन्तु जैनेन्द्र को यह स्वीकार न था । उनकी शंका थी—'इतनी झुठ हो कर यह मेरे नाम से कैसे छप सकती है, क्योंकि मैं कहीं उतना झुठ हूँ ?' अन्त में, एक नई कहानी बदले में देने का वादा करने पर उन्हें मुक्ति मिली । रात को कहानी का विचार करते-करते ही उन्हें नेपोसिधम की याद आई और उसी को लेकर उन्होंने सर्वथा काल्पनिक कथावस्तु का निर्माण किया । सुबह हुई तो कहानी लिखी गई, नाम था 'स्पर्टा' । श्री रामचन्द्र शर्मा द्वारा कुछ भी पारिश्रमिक देने की प्रसन्नता दिखाने पर वह कहानी प्रकाशनार्थ 'माधुरी'-सम्पादक प्रेमचन्द को नहीं, अपितु सम्मति पाने के हेतु कहानी-सम्पादक प्रेमचन्द के पास साहस करके भेजी गयी । किन्तु कहानी 'सधन्यवाद' बापिस लौटा दी गयी । बात यह थी कि विदेशी पत्रों और विदेशी बातावरण के कारण 'स्पर्टा' को अनुवाद सम्भवा गया ।

परन्तु जैनेन्द्र प्रेमचन्द से सम्पर्क स्थापित करने के विचार पर हड़ थे । कुछ दिन बाद उन्होंने 'घण्टे के भेद' नामक एक दूसरी कहानी प्रेमचन्द के पास भेज दी । परिणाम यह हुआ कि उस दिन से प्रेमचन्द-जैनेन्द्र में पत्र-व्यवहार प्रारम्भ हो गया ।

कथा-साहित्य के मूत्रमय वर्षाव की जीवन ने जैनेन्द्र के लिये अनेक बार बहुत-सा मशीन भुटाई है । वहीं-वहीं उन्होंने वर्षाव की (स) जैनेन्द्र के संलग्न के प्रेरणा-स्रोत केवल कुछ संकेत ग्रहण किए हैं और वहीं-वहीं जीवन का यथार्थचित्रण भी उनके साहित्य में मिलना है ।

पहली कहानी, जैसा कि जैनेन्द्र ने कहा है कि एक मित्र और उनकी पत्नी के जीवन में पड़े एक दिव्यत्व घटना के आधार पर लिखी गयी थी । 'ओटोपानी'

नामक कहानी में तो जैसे जीवन का 'फोटोग्राफ' ही लिया गया था। 'देश जाग उठा था' गद्य-काव्य की प्रेरणा नागपुर में जनरल भवारी को शस्त्र-सत्याग्रह में हुई चार घण्टा की सजा से मिली थी।

'मन्धे के भेद' नामक कहानी अपनी भानजी के आग्रह पर जैनेन्द्र ने एक मन्धे प्रकार को लेकर लिखी थी। वह मन्धा प्रकार गली में भीख माँगता फिरता था। कल्पना से मन्धे के अतीत की रचना की और उसे ऐसे प्रस्तुत किया कि पाठक इसके भविष्य के प्रति भी उत्सुक रहे।

'ब्याह' नाम की कहानी की प्रेरणा जैनेन्द्र को एक बूढ़े बड़ई से मिली जो स्तकालय में कुछ भरमसात करता हुआ अध्ययन में व्याघात उत्पन्न कर रहा था। उस बड़ई की देखकर जैनेन्द्र कुछ क्षण के लिये ज़मीन हो गये। फिर घर आकर उन्होंने 'ब्याह' की रचना की। इस कहानी में एक सुशिक्षित कुलीन भुवती साई० ० एस० अंग्रेज युवक प्रेमी को छोड़ कर एक बूढ़े बड़ई के साथ दूर उसके गाँव जाती है और उसके गेंवार सड़के के साथ ब्याह रच लेती है।

६ वर्ष की अवस्था में गुरुकुल में जैनेन्द्र आदि पुराण की कथा सुन रहे थे। रत बाहुबलि का प्रसंग चल रहा था। इस प्रसंग का उनके चित्त पर बहुत गहरा भाव पड़ा और उनके नेत्रों से अश्रुधारा बहने लगी। सन् '३४ में बाहुबलि के ती प्रसंग को लेकर जैनेन्द्र ने 'बाहु या बलि' कहानी की सृष्टि की। जैनेन्द्र का ख्याल है कि उपर्युक्त पौराणिक कथा प्रसिद्ध उपन्यास 'साया' के सार से भी अधिक महत्वपूर्ण है। इस प्रसंग से वह इतने प्रभावित हैं कि कदाचित् वह इस पर एक उपन्यास भी लिखें।

'परख' की रचना भी कुछ अंश तक बाह्य परिस्थितियों से प्रेरणा प्राप्त होने पर हुई। जैनेन्द्र के मन पर एक घटना का बोझ था और उससे अपने को हल्का करने लिये वह विचार थे। "कह नहीं सकता कि पुस्तक में जीवन की घटित घटना और मन की कल्पना के तारों का ताना-बाना किस तरह बँटा। पुस्तक घटना और कल्पना में कुछ ऐसा रासायनिक मिश्रण है कि उन दोनों के किसी भरण को भी एक दूसरे से अलग नहीं किया जा सकता।"

सत्यवती दिल्ली में कांग्रेस की एक बड़ी सेविका हुई है। उसे सार्वजनिक जीवन में कार्य करते हुए देखकर जैनेन्द्र के मन में कुछ विचार उठे। सत्यवती की शक्ति और त्याग की तो प्रशंसा की हो जायेगी पर उसके जीवन में क्या दान्ति

थी ? वेचन इगनी भी बाग को लेकर 'गुप्तदा' की कथा-वस्तु का निर्माण हुआ । किन्तु गुप्तदा का जीवन सायबनी का जीवन नहीं है । यथार्थ से तो केवल एक संकेत ग्रहण किया गया है ।

'त्याग-गत्र' की प्रेरणा के विषय में जैनेन्द्र का कहना है कि उस की प्रेरणा हापरग के एक मकान में देखी एक स्त्री की मुद्रा से मिली थी । उस स्त्री की वेश-भूषा और सादगी का जैनेन्द्र पर अत्यधिक प्रभाव पड़ा था ।

कुन्तला कुमारी नाम की उड़िया माया की एक कवयित्री एस्पेनेइ रोड पर रहा करती थी । जैनेन्द्र का उनसे परिचय था । वह उनके व्यक्तित्व से प्रभावित थे । उनकी मृत्यु पर जैनेन्द्र ने उनके मंस्मरण के रूप में 'कल्याणी' की रचना की । उस कवयित्री के जीवन के विषय में जैनेन्द्र सब कुछ तो नहीं जानते थे किन्तु अपने परिचय में वह जो कुछ भी समझ सके थे, उसको कल्पना से समृद्ध कर के उन्होंने पृष्ठों पर उतार दिया । कल्याणी का व्यक्तित्व कदाचित् इसी लिये पाठक के लिए इतना रहस्यमय है, कि लेखक स्वयं कुन्तला कुमारी के विषय में काफी अन्वेषण में था ।

'व्यतीत' के सम्बन्ध में जैनेन्द्र का यह कहना है कि यद्यपि 'पेखर—एक जीवनी' से इसका साम्य सचेष्ट नहीं है, लेकिन स्वयं 'अज्ञेय' का जीवन इस उपन्यास के लिखने में 'लक्ष्य तो नहीं, हाँ, उपलक्ष्य' अवश्य था ।

यह ठीक है कि जैनेन्द्र ने वास्तविक जीवन से अपने कथा-साहित्य का ताना-बाना बुनने के लिये अनेक सूत्र ग्रहण किये हैं । किन्तु उसमें उनकी कल्पना और भावार्थ का पुट ही अधिक है । उनकी मान्यता है कि कहानी में कुछ जीवन-भक्ति, कुछ स्पन्दन और कुछ तनाव अनुभव होना चाहिए क्योंकि वही कहानी का रस है । इसी रस की अनुभूति घटना के द्वारा भी कराई जा सकती है, और बिना घटना के भी । कहानी में 'देहिकता और मांसलता' चाहे न भी हो, आत्मा अर्थात् भावात्मकता ही कहानी के रस के लिये पर्याप्त है, बल्कि उनके मत में ऐसी कहानियाँ ही अधिक स्थायी सिद्ध होती हैं । जैनेन्द्र और उनकी कृति में सम्बन्ध तो अवश्य है परन्तु उस सम्बन्ध के सूत्र भलशय है क्योंकि यह सम्बन्ध वास्तविकता का इतना नहीं है जितना कि कल्पना और भावार्थ का है । वस्तुतः रोमाण्टिक होना जैनेन्द्र को स्वीकार है क्योंकि 'इसमें कर्त्ता और कृति का सम्बन्ध आत्मीय का ही रहना है । रोमांस का सम्बन्ध सजीव है, कृत्रिम नहीं ।"

(ग) लेखक जैनेन्द्र
का स्वभाव

जैनेन्द्र एक बड़े कुशल जिल्ली समझे जाते हैं। किन्तु वह अपने कला-दर्श होने की बात सर्वथा धस्वीकार करते हैं। वह कहते हैं—“जहाँ तक मेरा सम्बन्ध है, मुझे अपने घन्दर किसी भी कोने में कोई कला नहीं मिली है और यह भी कि मेरा उस बहमागिन से दूर का भी रिश्ता नहीं है।”

वस्तुतः ‘कला’ शब्द में किसी हुनर और उस हुनर की शिता व धाम्यम का भाव अन्तर्भूत है। जैनेन्द्र यह मानने को तैयार नहीं हैं, कि वह किसी ऐसी कला से परिचित हैं जो नियम व विधि-विधान से जकड़ी हुई हो। “ऐसा होना हो तो मुझे पता नहीं। कम से कम मेरे साथ ऐसा कुछ नहीं हुआ। हर कहानी के साथ मेने अनुभव किया है कि ये निपट नया हैं। पहिले लिखी या चुकी कहानियाँ उस वक्त नाम धाने से साफ बच गईं, ऐसा कभी मासूम नहीं हुआ। साथ भी कहानी लिखू तो उनी भिन्न और द्विधा का बोध होगा जो पहली कहानी लिखते समय हुआ था। लिखना मेरे लिए ऐसा चलना है जहाँ धाने राह नहीं है।” इससे मुझे स्पष्ट होता है कि वही ऐसा तो नहीं कि कहानी कला या शिल्प हो ही नहीं, बल्कि सृष्टि हो। “प्रत्येक सृष्टि पृथक् गर्भ का फल है। यानी अपना पृथक् धाम्य, पृथक् वेदना। एक पार्श्व में और एक भुक्ति में से जब जितनी चाहें एक मयूने की वस्तु निजाली जा सकती है और इस नाम में शाब्द कुछ हुनर भी बरबार हो। पर कहानी लिखने में ठीक वैसा गुभीता है, यह मेरा अनुभव नहीं है।”

कुछ विविष्ट नियमों व सिद्धान्तों को ध्यान में रखकर और नाम और नक़्से बना कर कहानी लिखी भी जा सकती है पर जैनेन्द्र का प्रश्न है कि उसमें प्राण कहाँ है। प्रतिष्ठित होंगे। वह प्राण वस्तुतः लेखक की ही धारणा में से उलझी रचना में पाते हैं किन्तु बीच-बीचमें नियमों में कहानी को जकड़ देने से कहानी की पहचान खत्म हो जाती है। किन्तु इसके विपरीत जैनेन्द्र की धारणा है, कहानी में यदि प्राण प्रतिष्ठित कर दिने जायें तो फिर कलात्मकता इनकी दुष्प्रशय नहीं रहनी। इसलिए जैनेन्द्र कभी योजना बनाकर व्यवसाय शोध-विचार में गिर नहीं पड़ते। “लिखना धारम्भ करता है तो एक बात धा जाती है और उनी में एक धाम्य दूरा हो जाता है।” ‘परल’ और धारम्भ की कुछ कहानियों को छोड़ कर जैनेन्द्र ने स्वयं कुछ नहीं लिखा है। बात यह है कि वह ‘डिबेट’ करना पसन्द करते हैं। धारणा अधिवाप्त साहित्य ‘डिबेट’ करके ही उन्होंने लिखित किया है। इसके अनिश्चित एकांत में

१. लेख “मे और मेरी कला”—जैनेन्द्र कुमार

प्रभाव में भी निखराने के वह प्रयत्नरत हो गये हैं। एक बार 'डिक्टे' करके वह रचना को शुद्ध करने की दृष्टि से दुबारा नहीं पढ़ते क्योंकि उनका कहना है कि वह किसी रचना को जितनी बार पढ़ेंगे, उतनी ही बार वह उसमें कुछ पुष्टि, कुछ परिवर्तन साने की चेष्टा प्रवश्य करेंगे। इसी लिए वह 'डिक्टे' करके रचना को एक ओर हटा देते हैं। विषय की कमी जैनेन्द्र ने कमी अनुभव नहीं की। उनका कहना है कि वह भाग्यी हुई 'चेतना' में से कोई-सा भी 'पिनपाइंट' से सेते हैं और उस पर कहानी 'डिक्टे' कर देते हैं। प्रतिदिन एक नई कहानी गड़ सकते हैं। पटना में एक दिन तो उन्हें कुल मिलाकर नौ रचनाएँ डिक्टे करानी पड़ी थीं। 'भ्यतीत' रेडियो के लिए लिखा गया था। हर बुधवार को इसकी एक किस्त सुनाई जाती थी। जैनेन्द्र भी सप्ताह में एक ही किस्त 'डिक्टे' कराते थे, और यह एक दिन पहले मंगलवार को कराई जाती थी। जैनेन्द्र का कहना है कि किसी के उकसाने पर और 'डिक्टेसन' के लिए तैयार रहने पर वह कितनी दिन भी और किसी वक्त भी कहानी व उपन्यास के सम्पादन रच सकते हैं।

(इ) जैनेन्द्र के विचार

साहित्य और साहित्य के अनेक पहलुओं के सम्बन्ध में संशोधन में जैनेन्द्र के विचार जान लेना यहाँ वर्तमान नहीं होगा क्योंकि साहित्य के प्रति लेखक के अपने दृष्टिकोण से सम्मत् परिचय प्राप्त कर लेने से उसके साहित्य की समझने और उसकी व्याख्या करने में पर्याप्त सहायता प्राप्ता होती है।

जैनेन्द्र की दृष्टि में काल और देश की सीमाओं से ऊपर उठा कर व्यक्ति में अपने बुराई वष की चेतना उद्घोष करना सामाहित्य का मध्य होना चाहिए। भेद में अन्धे की अनुभूति का उद्भव वर्चस्व 'न मम न वरश्चेति' (क) सामाहित्य का का प्रतिपादन सामाहित्य का मध्य है। साहित्य की स्थिति में अनुभूति नहीं होना चाहिए क्योंकि उसके द्वारा चेतन्य की प्रवृद्ध और गहन करना चाहिए है। हिन्दु समाज की ऐतिहासिक को ध्वस्त करने का कोई व्यक्तिवारी मध्य साहित्य का नहीं हो सकता। दलितवाद प्रतिबिम्ब से अनुभूति न होकर धारणों की स्थापना साहित्य में आवश्यक है। साहित्य द्वारा मनोरंजन के सम्बन्ध में जैनेन्द्र की मांग्यता है कि मनोरंजन साहित्य का आवश्यक दुर्ग है क्योंकि कोई नीरस वस्तु हमारे धर्म को नहीं छू सकती। साहित्य को कृति के स्तर पर हो वही पुष्ट बनना चाहिए क्योंकि जन की मद्भाग्यो

को सीखने का सामर्थ्य उसमें अभिप्रेत है। किन्तु सर्वोपरि यह कि साहित्य का श्रेय होना चाहिए—प्रेम और अहिंसा द्वारा ऐक्य का अनुभव कराना। “मनुष्य के हृदय की यह अभिव्यक्ति जो इस आत्मैक्य की अनुभूति में लिपिबद्ध होती है, साहित्य है।”

यही जैनेन्द्र की दृष्टि से प्रेम व अहिंसा की व्याख्या थोड़ी और विस्तार में की जाती है।—सत् एक है और सत्य, ऐक्य। अखिल विश्व की सचेतन एकता की भावना ही परमात्मा है। इस सनातन ऐक्य अर्थात् परमात्मा की लब्धि का साधन है प्रेम। विश्व में फैली नागरूपिणी भिन्नता अन्तिम को समष्टि के प्रति उल्टाती है और उसके घट्भाज को ओचित रखने का प्रयत्न करती है। परन्तु ऐक्य पाने की लालसा भी आशों में कम नहीं होती। यह प्रेम नाना रसानों पर नाना रूपों में प्रकट होता है। तत्काल की सोमा का अतिक्रमण करके यह प्रेम जितना चिरस्थायी, शरीर के प्रतिबन्ध को लाँचकर जितना अखिल-व्यापी और सूक्ष्म-जीवी, तथा अष्टिग दृश्य तृप्ति में न भीकर जितना उत्सर्गजीवी होता है, उतना ही व्यक्ति ऐक्य के अर्थात् सत्य के अर्थात् परमात्मा के अनुरूप होता जाता है। किन्तु चूँकि काल और देश के दो किनारों में जीवन की धारा बहती है, अतः उनका उत्पलावन कठिन और दुःसाध्य होता है, अर्थात् प्रेम सर्वथा निर्विकार सन्तानुरूपी नहीं हो पाता। इस तरह व्यक्ति के जीवन में सदा ही द्वन्द्व चलता रहता है। यह द्वन्वास्था ही जीवन की चेष्टा का और साहित्य का श्रेय है।

प्रेम, सत्य, व परमात्मा के सम्बन्ध में जैनेन्द्र के और गाँधी जी के विचारों में अद्भुत साम्य है। इसी कारण अनेक विद्वानों ने यह माना है कि गाँधी जी के जीवन-दर्शन का ही प्रतिपादन जैनेन्द्र ने किया है। परन्तु जैनेन्द्र यह अस्वीकार करते हैं कि वह इस विषय में गाँधी जी के श्रेणी हैं। अवश्य ही वह गाँधी जी के निरुद्ध सम्पर्क में आये और उनमें गाँधी जी के व्यक्तित्व के प्रति अगाध श्रद्धा है, फिर भी विचारणा के विषय में उनका मौलिकता का दावा है। कुछ भी हो, यह तो निश्चित है कि जीवन के प्रति जैनेन्द्र के उपर्युक्त विचार ऊपरी धरातल पर ही स्थित नहीं हैं, सर्वथा आत्म-विस्तृत हैं।

१. दृष्टव्य—‘साहित्य का श्रेय और प्रेम’ (निबन्ध संग्रह)—संस्कार जैनेन्द्रकुमार, पृष्ठ सं०—२१-२६, १९७ ३१६।

२. दृष्टव्य—‘साहित्य का श्रेय और प्रेम’—पृष्ठ १०६-१०७।

सत्साहित्यिक वर्तमान से अधिक अधिक में रहता है। मनःप्रसादन की योग्य विषय का सम्बन्ध उसका नश्य है। वह समाज के निचे विनाश की सामग्री नहीं बुझता। वह समाज के हग की घोर नहीं देखा, उसके (स) सम्साहित्यिक रोग की घोर देखता है। वह वर्तमान को धारने स्थान के का हकक रनों में रसा हुआ देखना चाहता है। उसका समाज के साथ सम्बन्ध स्वीकृति का नहीं होगा, बहुपक्ष सम्साहित्य का भी नहीं होगा,—मानो वह निष्काम एक दिन काम होगा है। बड़ी कारण है कि दुनिया उसे समझ नहीं जाती, उसकी उद्देश्य करती है, नहीं तो उसकी पूरा करती है, उसमें प्रयत्न करती है। बड़ी उसका दुर्भाग्य है कथन कहें कि, लौभाय है कि वह भी की भाँति धारने धार में ही उभरा रहता है।'

॥ है कि रस को एकत्र धीर सुरक्षित रहे ।^१

..... मेरे क्याम में उपन्यास में न व्यक्ति चाहिए, न टाइन । न नीति

चाहिए, न राजनीति । न मुद्रार, न स्वराज । उससे तो

(घ) उपन्यास का प्रेम की सधन व्यापार की माँग ही हो सकती है । धीर वह उद्देश्य— प्रेम इस या उसमें नहीं है, बल्कि इस-उस की परस्परता ही में है ।”^२

माक्स और फ्रायड प्राधुनिक युग के विचारक हैं, साहित्य पर इनका प्रभाव प्रमित है । माक्स ने समाज का और फ्रायड ने मनुष्य के आन्तरिक का विश्लेषण प्रस्तुत करके युग के चिन्तन में योग दिया है । इस प्रकार

(ङ) माक्स और फ्रायड— क्रमशः बाह्य परिस्थिति और आन्तरिक मनःस्थिति में बैठ कर समय की शोध की है । प्राधुनिक साहित्य पर इन का प्रभाव असाध्य नहीं है । इस दृष्टि से कि इन विचार-

धाराओं की जन्मभूमि भारत नहीं है, इसी लिये इनके प्रभाव को अनिष्टकारी और अमरतीय कहना और अस्पृश्य मानना सर्वथा असाहित्यिक और असांस्कृतिक है । साहित्य के लिये देश-देशान्तर की सीमाएँ बाधा नहीं होती । माक्स और फ्रायड का प्रभाव तभी तक अमरतीय कहा जा सकता है, जब तक कि भारतीय लेखक इनके विचारों को आत्मसात् करके साहित्य में अभिव्यक्त नहीं करते । किन्तु फ्रायड और माक्स की विचार-शक्तियों के प्रति प्रशंसा के भाव रखते हुए भी जैनग्रन्थ मानते हैं कि समय का प्राचीन भारतीय अन्वेषण अधिक भेदक, तलस्पर्शी, निरपेक्ष और स्थायी है । उनका विचार है कि यदि फ्रायड आधुनिकता के प्रश्न से मुक्त होकर अधिक संत होते तो उनकी लक्ष्य 'सिबिडो', से भी अधिक बहरी होती । इसी प्रकार यदि माक्स अधिक तटस्थ और तटस्थ होते तो वह ईश के स्थान पर अद्वैत को पा लेते । अद्वैत वह जो अन्तर-बाह्य, सब कहीं एक-रूप व्याप्त है ।^३

१ इष्टव्य—‘साहित्य का अर्थ और प्रेम’—पृ० ३८, ३९, ४०, ४३, १७०-१ ।

२ इष्टव्य—‘साहित्य का अर्थ और प्रेम’—पृ० १८८ ।

३ इष्टव्य—‘साहित्य का अर्थ और प्रेम’—पृ० ३८५, ३८६ ।

इस विषय में जैनेन्द्र की मान्यता है कि जीवन से न कोई साहित्य पैदा होता है और न होना चाहिये। 'जीवन' शब्द के साथ जो एक हठानु विविधता और उल्लुखिता का भाव सम्बद्ध किया जाता है, उसी के कारण हमने (क) साहित्य में जीवन बचने की चेष्टा की जानी है। किन्तु परमेश्वर की मूर्ति का स्थापन में यह स्वी-भूषण ईश में बँटा है, स्वयं उसकी कल्पना अपेक्षारहित के रूप में की गई है। साहित्यकार को समस्त जीवन को स्वीकार करना चाहिये। जीवें अपने प्राय में अच्छी या बुरी नहीं होती। एकान्ती दृष्टि प्रीति की दृष्टि नहीं, मय की दृष्टि है। जो दुनिया को 'सु' और 'कु' में बाँटता है, वह साधु नहीं है। कोई बदनाम करने प्राय में न सम्मिलित होनी है, न स्वीकृत। हमारा उपासक बदनाम के साथ क्या माना है, उसके प्रति क्या भक्ति है, सम्मिलितता इस पर निर्भर करती है।

(ई) जैनेन्द्र का व्यक्तित्व

जैनेन्द्र के साहित्य के, विशेषकर उनके संदेश के प्रभाव में पाठक अनुमान कर सकता है कि जैनेन्द्र एक सीधे-सादे, सरल वैषम्य और सरल व्यवहार के व्यक्ति होंगे जिनके व्यक्तित्व का धर्म-धर्म कल्याण, निर्गुणता और सम्भाव से तत्कृत होगा, जैसा कि उनका साहित्य है।

निरवयवी ही, जैनेन्द्र के बाह्य व्यक्तित्व पर सारणी की छाया है और उनके चरित्र पर आज तक किसी ने ऐसी साज-सज्जा नहीं देखी है, जिसमें से धनीरी प्रचया प्रदर्श की वृत्ति होती। किन्तु उनके अन्तर्ब्यक्तित्व के सम्बन्ध में कुछ विद्वानों की चार-छापें एवं मूल्यांकन उपयुक्त अनुमान से मेल नहीं खाते। अभी हाल में एक प्रसिद्ध पत्रकार एवं सम्पादक का एक लेख प्रकाशित हुआ था जिसमें उन्होंने जैनेन्द्र के व्यक्तित्व की मूल-भूत आकार रेखाएँ अपने विभिन्न संस्मरणों का विस्तारण करके प्रस्तुत कीं थीं। उस लेख का निष्कर्ष कुछ इस प्रकार था कि जैनेन्द्र एक और अहंकारी व्यक्ति है जिनमें अपरिग्रह के स्थान पर धर्म के प्रति प्रबल आग्रह और नेतृत्व की तीव्र चाहना है, कि जैनेन्द्र साहित्यकार और सन्त दोनों से पहिले राजनीतिज्ञ और डिप्लोमेट हैं, कि वह साहित्य के प्रति प्रमादी और एक 'अटके हुए इन्सान' हैं, दुःख अधिक इसी बात का है कि वह 'प्रतिभा के बेबोड़ भाण्डार, चर्चिता जीनियस है।' हमें अधिकार नहीं है कि हम जैनेन्द्र के व्यक्तित्व के इस मूल्यांकन पर धन्यवाद करें क्योंकि

१. द्रष्टव्य—'साहित्य का अर्थ और प्रिय'—पृ० ३८७-८, ३६६, ३८१।

२. 'ज्ञानोदय'—अधस्त '५४'।

कुछ अन्य व्यक्तियों के मूल्यांकन भी इसी प्रकार है, और ये सभी जैनेन्द्र के निराला सम्पर्क में आ चुके हैं ।^१

जैनेन्द्र ने अपने सम्बन्ध में इन धारणायों को सर्वथा अस्वीकार नहीं किया है क्योंकि दोष जिसमें नहीं है ? तो क्या हम यह मानें कि अनेकता में एकता, अथवा प्रेम और अहिंसा के आदर्श जिन से सन् ३० से सन् ५३ तक के जैनेन्द्र का समस्त साहित्य सिंचित हुआ है, केवल आदर्श मात्र है, अर्थात् जैनेन्द्र के मन की ऊपरी सतह पर ही इनकी स्थिति है, उसके खल का ये स्पर्श नहीं करते ? जैनेन्द्र ने कहा है 'साहित्य साहित्यिक की आत्मा को व्यक्त करता है। साहित्य और साहित्यिक इन दोनों में वैसा पायेंक्य नहीं है, वैसा कि हलवाई और मिठाई में होता है। रचनाकार और रचना-कृति में ऐश्वर्य का असम्भ्रम अनिष्ट सम्बन्ध है। इसलिये आप यह निरपवाद मान लीजिए कि अच्छे साहित्य का कर्ता अच्छा ही होता है। साहित्य कृतिकार के मन का प्रतिबिम्ब है।' इन शब्दों को तथा अनेकानेक स्थलों पर इसी प्रकार के अन्य शब्दों को क्या हम अर्थहीन एवं निस्सार मानें ? क्या हम मानें कि अहिंसा और प्रेम के आदर्श ओढ़ी हुई चादर हैं जो लोक-व्यवहार में असावधानी से उधड़ जाती हैं और ईश्वर, अहंकार और यश-अन-निम्ता का मुख दिखा देती हैं ?

परन्तु जैनेन्द्र ने अपने साहित्य के प्रति अपनी सच्चाई की बातें अनेक बार और सबसे शब्दों में कही हैं, वह प्रतिभा को अपने प्रति बटोर सच्चाई तथा ईमानदारी के सिवा और कुछ मागते भी नहीं हैं। जैनेन्द्र को मिथ्या समझने का भी हमारे पास कोई कारण नहीं है।

निष्कर्ष यह निकलता है कि जैनेन्द्र के व्यक्तित्व में अहंकार और समष्टि के लिए अपने अस्तित्व की विरोधी प्रवृत्तियाँ साप-साप ही देखनी होंगी। और यह कोई विचित्र बात नहीं है। प्रत्येक व्यक्ति में अहंकार और राग (जैनेन्द्र के शब्दों में—स्पर्धा और समर्पण) की वृत्तियाँ मूल रूप से विद्यमान रहती हैं। अहम्भन्यता के साथ-साथ दूसरे

१. इन पंक्तियों का लेखक जैनेन्द्र के निकट सम्पर्क में नहीं आया है। प्रस्तुत व्यक्तित्व विशेषण साहित्य और साहित्यकारों में अन्तर्गत सम्बन्ध स्थापित करने की दृष्टि से, विभिन्न 'मूल्यांकनों' में जैनेन्द्र जी के साहित्य में प्राप्त अनेक गुणों के आधार पर किया गया है।

२. 'साहित्य का श्रेष्ठ और प्रेम'—पृ० ११७-१८।

३. 'साहित्य का श्रेष्ठ और प्रेम'—पृ० १२८।

लिये मिट जाने की प्रवृत्ति प्रत्येक व्यक्ति में होती है। जैनेन्द्र में विधिपूर्वता यह है कि ये दोनों प्रवृत्तियाँ भौतिक तीव्र और प्रबल हैं। इस तीव्रता और प्रबलता के कारण दोनों का संघर्ष उनमें अत्यन्त प्रखर हो उठा है।

यह अन्तःसंघर्ष ही जैनेन्द्र के साहित्य की मूल शक्ति है। उनमें झंझकार सीखा या किन्तु समर्पण की वृत्ति भी प्रबल थी। दोनों वृत्तियाँ एक दूसरे की शत्रु थीं। यह संघर्ष दो मूल नैसर्गिक वृत्तियों का संघर्ष था। यों भी कह सकते हैं कि दोनों वृत्तियाँ चेतन धरातल पर आ चुकी थीं अर्थात् जैनेन्द्र दोनों के संघर्ष के प्रति पूर्ण सजग और सचेत थे। 'सचेत थे' से यह समिप्राय नहीं कि यह संघर्ष अब नहीं रहा। नहीं, अभी तक जैनेन्द्र में समर्पण की वृत्ति झंझकार पर विजय नहीं पा सकी है। साहित्य-सृजन के और सामान्य जीवन के अनेक स्वस्थ, सुस्थिर, शांत और कष्टा-सिक्त क्षणों में समर्पण की वृत्ति ने झंझकार को पराभूत किया है। किन्तु सामान्य व्यवहार में अनेक प्रकार से झंझकार अभिव्यक्ति पा लेता है। वस्तुतः जैनेन्द्र अपने साहित्य के प्रति सच्चे ही हैं क्योंकि उन्होंने अपने समस्त साहित्य में झंझकार और प्रेम का ही संघर्ष निरूपित किया है। उनके उपन्यासों के सभी नायकों (अथवा नायिकाओं) के अरित में झंझकार और अहिंसा का द्वन्द्व आदि से अन्त तक लिखा है। यदि जैनेन्द्र के उपन्यासों में सात्त्विक भाव साम, जो अहिंसा अथवा द्वन्द्वहीनता का सहज परिणाम होता है, प्राप्य नहीं है तो इसका कारण यही है कि उपन्यासों के नायकों, नायिकाओं को अभी तक प्रेम अथवा अहिंसा सिद्ध नहीं हुई है, दूसरे शब्दों में स्वयं जैनेन्द्र अभी समर्पण अर्थात् राग व अहिंसा की पूर्ण सिद्धि नहीं पा सके हैं। किन्तु साम ही यह कहना भी जैनेन्द्र के साथ अन्याय होगा कि उनकी समाप्ति पर केवल उत्तेजना ही प्राप्त होती है। और चूँकि उत्तेजना किसी अहिंसावादी कलाकार की वृत्ति का प्रभाव नहीं होना चाहिए, अतः जैनेन्द्र सिद्धान्त-प्रतिपादन की दृष्टि से असफल कलाकार हैं। वास्तव में वस्तु-स्थिति यह है कि जैनेन्द्र के उपन्यासों का अन्त उत्तेजना में ही नहीं होता, उनके साथ कष्टा का एक तीखा प्रभाव भी रहता है क्योंकि, यद्यपि उपन्यासों में बिज्रित झंझकार और राग का संघर्ष राग के पक्ष में समाप्त नहीं हुआ है किन्तु फिर भी कदवापूर्ण राग का पलड़ा मारी ही रहता है, इसका फल यह कि कार्यात्मक वातावरण की सैलक ने सदा सृष्टि की है। और फिर राम की घोषा कपोट, जपन और उत्तेजना इसलिये भी अभीष्ट है कि पाठक विचार करने पर विवश हो कि झंझकार वास्तव में कितना दुःखदायी और असह्य है। हम प्रहार हथ देखने हैं कि जैनेन्द्र अपने साहित्य के प्रति सच्चे हैं क्योंकि जीवन में आदि से सम्प्रति तक व्याप्त झंझकार और प्रेम-साध का अन्तर्द्वन्द्व ही उनके लिये सबसे बड़ी सच्चाई रहा है और

उसी को उन्होंने अपने साहित्य में विद्व को देना चाहा है। संक्षेप में जैनेन्द्र-साहित्य कृतिकार के मन का प्रतिबिम्ब है।

अब प्रश्न यह उठता है कि जैनेन्द्र के व्यक्तित्व में ये दो मूल वृत्तियाँ इतनी प्रखर और दस्तनी संघर्षरत क्यों हैं ? बात यह है कि जैनेन्द्र आरम्भ से ही बड़े भावुक कल्पनाशील और संवेदनशील रहे हैं। "वह मौन-सा सब धीरे देखता और कम ध्वनें लिये संसला करने की जरूरत न समझता। अंग्रेजी में इसे (half wit) कहते हैं, कुछ वही कैफियत समझिए। अचरज में बीसधाया वह अपने सापियों के बीर रहता या धीरे साधी सिर्फ उसे गवारा करते थे। अपनेपन का धीरे अपनी जगह का उसे पता नहीं था।—सदा एक लोथे और भूने हुए डब में वह रहता या धीरे दुनिया उसे बाहर और अन्दर चारों तरफ घुंघर में तैरती हुई माकूम होती थी जिसमें से कुछ भी उसकी समझ की पकड़ में न आता था।" "समुन्दर की लहरों पर तिनका तैरता है क्योंकि हलका होता है; उसमें भी कहीं किसी तरफ से बलन था धीरे बरसों लहरों पर वह इधर-उधर उतराया किया।" किन्तु "गुरु [] (ही जैनेन्द्र में इरादे की ताकत की बगैरे देखी जा सकती है; वह किस्मत बनाने वाला में से न था, किस्मत ही उसे बनाती गई।" इच्छा-शक्ति के अभाव का परिणाम यह हुआ कि जैनेन्द्र अपने स्वप्नों और आकांक्षाओं को कभी भी जिम्मेदारी में धरा नहीं बना सके। इन्हीं परिस्थितियों पर ही जैनेन्द्र को एक निवृत्तिवादी विचारधारा का अनुपम बनाने का दायित्व है। किन्तु जैनेन्द्र अपनी असमर्थता और अवागता सन्तुष्ट नहीं थे। अपनी कल्पनाओं के महल का बह जाना और दुनिया में अपनी को अन्तर्निष्ठ और व्यर्थ पाना उनकी मर्यादक पीड़ा पहुँचाता था। यह यातना भारत हुनन के विचार की सीमा तक की स्पर्श कर चुकी थी। जैनेन्द्र जैसे ही जन्म मेधावान थे, किन्तु इस अन्तर्बेदना ने तो उनकी बुद्धि को और भी अधि सीसा और पैना कर दिया। धीरे अतृप्ति और यातना ने उन्हें सोचने पर विव किया कि उन्हें इतना दुःख क्यों है, कि दुःख का मूल कारण क्या है। अन्तर्ध्वनि धितान के पश्चात् वह इस परिणाम पर पहुँचे कि दुःख का मूल कारण है अहम्भन्या

१. लेख 'जैनेन्द्रकुमार की मौत पर'—पुस्तक 'ये और ये' लेखक जैनेन्द्रकुमार पृष्ठ १४२।

२. लेख 'जैनेन्द्रकुमार की मौत पर'—पुस्तक 'ये और ये'—लेखक—जैनेन्द्रकुमार पृष्ठ १४३।

३. उनका विद्यार्थी-जीवन इस बात का साक्ष्य है।

और ईश्वर के प्रति समर्पण का अभाव और इसका एकमात्र उपचार है समस्त चराचर के प्रति प्रेम, अहिंसा व समर्पण की वृत्ति । इस प्रकार के मौलिक प्रश्नों के चिन्तन ने उनकी प्रतिभा को प्रखर संपुष्ट किया है । स० ही० वात्स्यायन 'अज्ञेय' के ये शब्द कितने सार्थक हैं, "वेदना में एक शक्ति है जो दृष्टि देती है । जो यातना में है वह दृष्टा हो सकता है ।" जीवन और उसके विभिन्न पहलुओं के प्रति जैनेन्द्र ने जो अद्भुत दृष्टि पायी है (जिसे हम प्रतिभा अथवा 'जीनियस' कहते हैं), वह वस्तुतः अपनी यातनाओं में से ही पायी है । फिर इसमें आश्चर्य क्या, यदि जैनेन्द्र यह कहते हैं कि उनके शब्द और उनके विचार वेदना में से ही आते हैं अथवा जन्म लेते हैं ? इस समस्त प्रक्रिया को जैनेन्द्र ने इन शब्दों में बाँधा है—'मैंने अपने सम्बन्ध में पाया है कि जब-जब बीच को स्पष्टी-पूर्वक मैंने अधिकृत कर लेना चाहा है, तभी-तब मेरी दरिद्रता ही मुझे हाथ लगी है और जितना मैंने अपने को किसी के प्रति खोल कर रखा दिया है, उतना ही परस्पर के बीच का अन्तर दूर हुआ है और एकता प्राप्त हुई है । ऐय-बोध ही सबसे बड़ा ज्ञान-साध है और तब से मैंने जाना है कि आत्मार्पण में ही आत्मोपलब्धि है, आग्रहपूर्ण सह में कल्याण नहीं है ।"

किन्तु जैनेन्द्र का यह अनुभव, (जिसके मूल में निश्चय ही राग-वृत्ति है) सर्वथा आत्मसात् नहीं हो सका है क्योंकि उनकी धृष्टि उनकी प्रखर मेधा और स्वप्नाकांक्षाओं के सहयोग के कारण नियमित नहीं हो पायी । परिणाम यह कि दोनों वृत्तियों में संघर्ष होता रहता है ।

वस्तुतः अहंकार का नाश नहीं किया जा सकता । उसको गलाया या घुसाया ही जा सकता है अर्थात् अहंकार को अन्तर्मुली करना पड़ता है । इस अन्तर्मुलीकरण से तात्पर्य यह है कि अहंकार की अपनी निजता मिटा कर दूसरों के अहंकार से उसका तादात्म्य करना पड़ता है जिससे कि बाह्य जगत् में किसी से भी उसकी रगड़ न हो । आत्म-व्यथा इस तादात्म्य का साधन है । इस प्रक्रिया को अहंकार का उपसन भी कह सकते हैं जो अपने आप में एक साधना है । किन्तु इस साधना में अहंकार का नाश नहीं होता, केवल उसकी तुष्टि का माध्यम परिणत हो जाता है । इस प्रक्रिया का एक मात्र निमित्त है—अधिदार्ष्टिक आत्ममुख की प्राप्ति की चेष्टा । 'गौरी जी ने भी सचेतनतः अथवा अचेतनतः इसी मार्ग का प्रथम लिया था । अरोरा में स्थानीय

१. 'साहित्य का अर्थ और प्रेम' पृ० ११२ ।

२. हम नहीं कह सकते कि आत्ममुख के अतिरिक्त इनके द्वारा तत्त्व ज्ञान परमात्मा की प्राप्ति होती है ।

शासन की भेद-नीति से उनका झूठ-भाव साहज हुआ था। किन्तु उन्होंने यह देखा कि वही झूठ नहीं है, अपितु झूठे-झूठे भारतीय (अभारतीय भी) ऐसे हैं जिनके झूठ-झूठ पर अपमान और विरक्तता सहना पड़ता है। उन्होंने प्रतिकार के रूप में अपनी भावना को अपने समभावियों की भावना में मिला दिया और विरोधी भावनाओं का नेतृत्व किया। भारत में जाने पर भी उनकी वही नीति रही क्योंकि दोनों देशों की परिस्थितियों में विशेष भेद नहीं था। गाँधी जी ने धीरे-धीरे आध्यात्मिकता (हृदय के प्रति समर्पण-भाव) को अपनी हड़ता और व्यापकता से अपना लिया था कि उनका झूठ-भाव फिर कभी अपनी ओर निवृत्त नहीं पा सका। वह तो यह कहता था कि उनके जीवन के कार्य-कलाप परहिताय भी नहीं है क्योंकि सन्धि-हानन्द परमात्मा के लिए है। जैनेन्द्र ने भी कुछ ऐसी ही बात कला के सम्बन्ध में कही है कि कला कला के लिए नहीं, परमात्मा के लिए होनी चाहिए। किन्तु जैनेन्द्र में झूठ-भाव का पूर्ण उपशान्त नहीं हो सका है क्योंकि उन्होंने उसे अन्तर्मुखी नहीं किया है अपितु उनका दूसरों के झूठ-भाव से साक्षात्कृत नहीं हुआ है। सफलता के लिए इस साक्षात्कृत का सक्रिय होना अपेक्षित है। किन्तु जैनेन्द्र ने अपने सीमित दायरे में से समष्टि की ओर रुझान बढ़ाया ही नहीं है। यही कारण है कि वह अभी तक संघर्ष की ही अवस्था में है। यद्यपि उनमें समर्पण की भावना झूठ-भाव से अलग बलवती है किन्तु विपक्ष पर सम्पूर्ण अभिप्राय के लिए उन्हें अपने झूठ-भाव की निवृत्त प्रवृत्ति होगी। जब तक ऐसा नहीं है, वह पूरे 'संत' नहीं बन पायेंगे। यहाँ हमें यह भय है कि संत बन जाने पर वह सम्भवतः साहित्य के क्षेत्र से ऊपर हो जायेंगे और साहित्य की दृष्टि से लाभकारी नहीं होगा।

सतत चल रहे अन्तःसंघर्ष का जैनेन्द्र का बाह्य जीवन पर गहरा प्रभाव पड़ा है। उनके व्यक्तित्व के कर्म-वश और भाव-वश दोनों ही दुर्बल पड़ गये हैं। बलपूर्वक अपनी झूठ-भाव का विस्फोट होती है। किन्तु झूठ-भाव जैनेन्द्र में मुक्त न होकर अन्तर्मुखी में निरत है, साथ ही दूसरे या दूसरों के लिए भी उन्होंने जीना धारण नहीं किया है। यद्यपि जैनेन्द्र में कर्मठता देखने में नहीं आती। दूसरी ओर भाव-वश इस निवृत्त दुर्बल है कि शेष, पुराणा आदि भाव जो झूठ-भाव के साहज होने से उत्पन्न होते हैं, उत्पन्न की भावना के सतत प्रभाव में मन्द पड़ जाते हैं, इसलिए भी कि जैनेन्द्र का राम एक पर केन्द्रित होने के स्थान पर विवर्धित और विवेकित होने की ओर अपनी प्रवृत्ति को चुका है वास्तव में जैनेन्द्र में यह अन्तर्मुखी बनना प्रबल हो गया है कि उनका व्यक्तित्व दोनों वृत्तियों के दृष्ट-दृष्ट प्रभाव में विभाजित-सा लगता है। इस "द्विध" के कारण ही उनके व्यक्तित्व उन्हें प्रबलक मान बैठे हैं। यद्यपि

'हिन्दू' के रूप में, कहीं अधिक महो में (या भाग्य हटि में धनदा), बंधन-मूल है।
मही मंजो में के तार है जिनके जैनेन्द्र के स्थिति का निर्माण हुआ।

(३) जैनेन्द्र साहित्य

(ग्रन्थी)

उपादान

१. परम—प्रकाशन वर्ष १९२९। धारम्भ में इनके साथ 'राजर्षि' कहानी मंजुष की धीर इनका नाम था 'परम-राजर्षि'। धार 'राजर्षि' को जैनेन्द्र के कहानी-मंजुष में स्थान दिया है। 'परम' का तेलुगु धीर गुजराती में अनुवाद हो चुका है। तमिल में भी अनुवाद हो चुका है हिन्दू अभी तक प्रकाशित है।
२. ततोभूमि—प्रकाशन-काल १९३२। यह उपादान जैनेन्द्र कुमार धीर ज्ञानमकरा जैन द्वारा सम्पादित रूप में लिखा गया था। किन्तु जैनेन्द्र का कहना है कि उनका धन निगमन मग्य है। यह धार 'ततोभूमि' की गलना भी करने साहित्य में नहीं करते। 'ततोभूमि' धारकल अनुमन्य है।
३. गुनीना—रचना-काल '३४ धीर प्रकाशन '३५। गुजराती की एक पत्रिका में यह पारावाहिक के रूप में अनुदिन हो चुका है। धारम्भ में दो-तिहाई धार 'चित्रपट' में प्रकाशित हुआ था।
४. त्याग-पत्र—रचना-काल '३९ एवं प्रकाशन '३७। तमिल, तेलुगु, गुजराती, मराठी, बंगला (अप्रकाशित), अरबी, अंग्रेजी तथा जर्मनी में 'त्याग-पत्र' का अनुवाद हो चुका है।
५. कल्याणी—रचना '३० धीर प्रकाशन '३६। केवल तमिल में अनुवाद हुआ है।
६. सुसदा—रचना समय १५-१६ वर्ष पूर्व ही धारम्भ हो गई थी किन्तु अनेक कारणों से '५२ तक अधस्तात् था। अब भी इसका दूसरा भाग लिखा जाना रोप है। पहले पहल १९५२ 'वर्मभुग' साप्ताहिक पत्रिका में पारावाहिक रूप में प्रकाशित हुआ था। गुजराती व मराठी में अनुवाद हो चुका है किन्तु अप्रकाशित है।
७. विवर्त—प्रकाशन १९५२। पहले-पहल साप्ताहिक हिन्दुस्तान में। गुजराती एवं मराठी में अनुवाद हो चुका है।

८. 'अप्यतोत'—प्रकाशन, १९५३। भाकाशवाणी, दिल्ली केन्द्र से 'नाटक' के रूप में खेले जाने के लिये लिखा गया। 'अप्यतोत' का अंग्रेजी में अनुवाद हो रहा है।

'अनाम' 'एके प्रसन्न' तथा 'राजकुमार का देशाटन' आज लगभग पन्द्रह-सोसह वर्ष पूर्व लिखे जाने प्रारम्भ हुए थे किन्तु अभी तक अधूरे हैं। अन्तिम दो उपन्यासों के कुछ अंश 'हंस' पत्रिका में प्रकाशित भी किए गए थे।

इसके अतिरिक्त 'दसांक' और 'जयवर्धन' उपन्यासों की योजना जैनेन्द्र ने अभी हाल में ही 'प्रकाशन सप्ताहार' में की है। 'दसांक' में दस कहानियाँ उपन्यास के ढंग पर अनुस्यूत होंगी जिनमें धन की बढ़ती हुई मात्रा की महत्ता पर व्यंग्य होगा। 'जयवर्धन' में भावी इतिहास की कल्पना की योजना है।

कहानियाँ

'जैनेन्द्र की कहानियाँ' नाम से पूर्वोक्त प्रकाशन से जैनेन्द्र की कहानियों के सात संग्रह इसी वर्ष निकले हैं। इससे पूर्व 'फाँसी' ('२६), 'वाक्यायन' ('३०), 'नीलम देश की राज कन्या', ('३३), 'एकरात' ('३४), 'दो विधियाँ' ('३५), 'पानेब' ('४८) और 'जयसंधि' ('४९)—इन सात नामों से जैनेन्द्र के कहानी-संग्रह बाजार में थे।

निर्धन-संग्रह

१. जैनेन्द्र के विचार—सं० प्रकाशन माधवे ('६४)
२. प्रस्तुत प्रश्न—सन् '३६।
३. जब की बात—सन् '४५।
४. पूर्वोक्त—सन् '५१।
५. साहित्य का श्रेय और प्रेम—सन् '५३।
६. मंथन—सन् '५३।
७. सोच विचार—सन् '५३।
८. काम, प्रेम और परिवार—सन् '५३।
९. ये और वे—सन् '५४।



अनुवाद

१. मन्थानिनी (नाटक)—मूल लेखक : मैट्रनिक । अनुवाद मन् '२७ में जीर प्रकाशन मन् ' ३५ में हुआ ।
२. प्रेम से जगन्नाथ (कहानियाँ) :—मूल लेखक टॉमेटॉय, प्रकाशन-मन् ' ३७
३. वात जीर जगन्नाथ (नाटक)—मूल लेखक. टॉमेटॉय, अनुवाद मन् ' ३७ में जीर प्रकाशन मन् ' ५३ में ।
४. धर्म-वैदिक दृष्टि से 'यामा व विट' के अनुवाद की योजना है ।

सम्पादित ग्रन्थ

१. साहित्य-अपन (निबंध-संग्रह)—'५१।
२. विचार-मन्थनी (निबंध-संग्रह)—'५२।

दूसरा अध्याय

उपन्यास का क्रिया-कल्प और हिन्दी उपन्यास की रूपरेखा

(अ) उपन्यास नामक साहित्यिक विधा का परिचय

‘उपन्यास’ शब्द संस्कृत की ‘मन्’ धातु से बना है जिसका अर्थ होता है—

- (क) ‘उपन्यास’ शब्द की व्युत्पत्ति और उसका प्रचलन
- ‘रत्नना’ (अनुसोपणं) । इसमें ‘उप्’ और ‘नि’ उपसर्ग हैं और ‘यञ्’ प्रत्यय का प्रयोग है ।
- ‘उपन्यास’ का मुख्यार्थ है—सम्यक् रूप से ‘उपस्थापन’ । किन्तु बाद में अनेक सांख्यिक अर्थ भी इस शब्द ने ग्रहण किए ।

सर मोनियर-विलियम्स ने अपने संस्कृत-अंग्रेजी शब्द-कोष में ‘उपन्यास’ के कुछ अर्थ इस प्रकार दिए हैं—उल्लेख (mention), अभिकथन (statement), सम्मति (suggestion), उद्धरण (Quotation), संदर्भ (reference) ।

डा० मैकडोनेल ने अपने शब्द-कोष में ‘उपन्यास’ के अर्थ दिए हैं—विशक्ति (intimation), अभिकथन (statement), उद्घोषणा (declaration), वाद-विवाद (discussion) ।

इसके प्रतिरिक्त संस्कृत मातृ-शास्त्रीय ग्रन्थों में ‘उपन्यास’ शब्द की प्रति-मुख संधि के एक उपभेद की संज्ञा है । इस संदर्भ में उसका अर्थ ‘प्रसादन’ का लिया गया है ।^१ इसकी दूसरी व्याख्या भी है जिसके अनुसार ‘अर्थ को युक्तियुक्त रूप में उपस्थापित करना ही उपन्यास है ।’^२

स्पष्ट है कि यद्यपि ‘उपन्यास’ शब्द संस्कृत-वाङ्मय में प्रचुरता में प्रयुक्त होता था, किन्तु फिर भी इस शब्द से वह अर्थ ग्रहण नहीं किया जाता था, जो प्रायः आजकल हम लेते हैं—अर्थात् गद्यबद्ध पर्याप्त लंबी कथा । यह अर्थ इस शब्द का सर्वथा नूतन अर्थ है जो आधुनिक युग में प्राप्त हुआ है । और यही अर्थ आज इसका प्रधान तथा अधिकतम प्रचलित अर्थ भी है ।

१. ‘उपन्यासः प्रसादनम्’ ।

२. ‘उपपन्तिकृतो ह्यर्थ उपन्यासः संकीर्तितः’ ।

‘उपन्यास’ शब्द का कथा के अर्थ में सब से पहला प्रयोग बंगला में मिलता है। सन् १८५६-५७ में एक पुस्तक प्रकाशित हुई जिसका नाम था—‘ऐतिहासिक उपन्यास,’ लेखक थे—मूदेव मुखोपाध्याय । बंगला-साहित्य के इतिहासकारों ने इसे ही बंगला का प्रथम उपन्यास माना है। सन् १८६१ में एक और कृति प्रकाशित हुई जिसका नाम था ‘अद्भुत उपन्यास’, इसके लेखक रामचन्द्र मट्टाचार्य थे। यद्यपि यह बंगला का दूसरा उपन्यास नहीं, था (‘अलातेर घरेर धुलार’ नाम की इस प्रकार की कम से कम एक और रचना प्रकाशित हो चुकी थी), फिर भी इससे यह तो पता चलता ही है सन् १८६१ तक ‘उपन्यास’ शब्द इतना तो बल ही चुका था कि अन्य लेखकों द्वारा भी इसका नवीन अर्थ में प्रयोग हो सके। ‘उपन्यास’ शब्द से पूर्व कथा, कहानी, भाष्यान, उपकथा, उपाख्यान आदि ही शब्द बंगला में प्रचलित थे। यह तो निश्चित है कि उस समय तक बंगला के लेखक अंग्रेजी से प्राप्त साहित्य की एक सर्वथा नवीन विधा ‘नाविल’ से पर्याप्त परिचित हो चुके थे। सन् १८७६ में प्रकाशित एक पुस्तक में मूदेव मुखोपाध्याय ने एक स्थल पर लिखा है कि मैंने लगभग बीस वर्ष पूर्व अंग्रेजी के ‘नाविल’ के अनुकरण पर एक कथा बंगला में लिखी थी। स्पष्ट है कि संकेत ‘ऐतिहासिक उपन्यास’ नाम की रचना की ओर ही है। वस्तुतः इस पुस्तक में एक कथा नहीं बल्कि ‘अंगरि विनिमय’ और ‘सकल स्वप्न’ नामक दो कथाएँ संकलित हैं। यद्यपि ‘उपन्यास’ की भाव की परिभाषा के अनुसार इन कथाओं में औपन्यासिक तत्व सूक्ष्म के बराबर ही है, फिर भी चूँकि लेखक ने ‘नाविल’ के ढंग पर इसे लिखने का दावा किया है, इसमें सन्देह ही नहीं हो सकता कि कृति के नाम में ‘उपन्यास’ शब्द का प्रयोग ‘नाविल’ के अर्थ में ही किया गया है। यह नहीं कहा जा सकता कि स्वयं मूदेव मुखोपाध्याय ने ही पहले से प्रचलित ‘उपन्यास’ शब्द को यह नवीन अर्थ दिया था या उनसे पूर्व भी इस का इस आधुनिक अर्थ में प्रयोग होता रहा था क्योंकि सन् १८५६-५७ की इस घटना से पूर्व ‘नाविल’ के अर्थ में ‘उपन्यास’ शब्द का उल्लेख अभी तक प्राप्त नहीं हुआ है। समुचित सामग्री के अभाव में यह भी नहीं कहा जा सकता कि ‘उपन्यास’ को एक नवीन अर्थ-व्याख्या प्रदान करने के बदेने स्वयं ‘भाष्यान’, ‘भाष्याविका’ आदि परम्परागत शब्दों के अर्थ का ही विस्तार क्यों न कर दिया गया।

अभी तक पत्र-पत्रिकाओं का प्रश्न है, ‘अंगदार्तन’ नामक बंगला पत्रिका में ‘उपन्यास’ का सबसे पहला प्रयोग कदाचित् सन् १८६४ में हुआ था।

बंकिम के युग (१८७२-८३) में तो, जो बंगला साहित्य का निर्माण-युग भी कहलाता है, ‘उपन्यास’ शब्द का आधुनिक अर्थ में प्रचलन सर्व-साधारण में हो गया था।

हिन्दी में 'उपन्यास' शब्द का सबसे पहला प्रयोग शायद सन् १८७१ में— एक कथा-पुस्तक के नामकरण में ही—'मनोहर उपन्यास' में हुआ था। डा० माता-प्रसाद गुप्त हिन्दी के प्रारम्भिक उपन्यासों की सूची में इसे शीर्ष स्थान देते हैं।^१ प्राचायें शुक्ल, प्राचायें द्विवेदी, डा० बाणेश्वर आदि प्रमुख इतिहासकारों ने इस कृति का उल्लेख भी नहीं किया है। 'मनोहर उपन्यास' के लेखक के नाम से हम अपरिचित हैं। यद्यपि सदानन्द मिश्र और सम्भुनाथ मिश्र के नाम से इसके दो सम्पादकों का उल्लेख मिलता है। डा० शुक्ल के मत में 'मनोहर उपन्यास' किसी इतर भाषा की कृति का अनुवाद नहीं है। किन्तु क्या वास्तव में यह अनुवाद नहीं है, इसका लेखक कौन है, इसकी वस्तु क्या है, इसमें उपन्यास के तत्त्व किस सीमा तक हैं—आदि प्रश्नों के समाधान के लिये विस्तृत शोध की अपेक्षा है। परन्तु इस प्रसंग में इतना ज्ञान लेना पर्याप्त है कि सन् १८७१ में हिन्दी में 'उपन्यास' का सबसे पहला उपलब्ध प्रयोग है।

कुछ लोगों का मत है कि 'उपन्यास' शब्द का प्राच्यनिक अर्थ में प्रचलन मराठी से प्रारम्भ हुआ किन्तु यह मत प्रचल्य है क्योंकि स्वयं मराठी में 'उपन्यास' के लिए 'कादम्बरी' शब्द का प्रयोग होता है। इस प्रचलन के पीछे यह मान्यता रही होगी कि संस्कृत का प्रसिद्ध गद्य-काव्य 'कादम्बरी' पश्चिम के novel में मिलती-जुलती चीज है। क्रमशः 'कादम्बरी' शब्द का प्रयोग प्राच्यनिक उपन्यास के अर्थ में रूढ़ हो गया।

गुजराती में 'उपन्यास' के लिए 'नवल कथा' शब्द प्रचलित है। यह प्रचलन novel के प्रभाव में ही हुआ। 'नवल' का प्रयोग ज्वनि-साम्य के कारण हुआ। किन्तु चूँकि novel में 'नवल' और 'कथा' दोनों का अर्थ सम्मिलित है और 'नवल' में ऐसा नहीं है, अतः 'नवल' के साथ 'कथा' शब्द संयुक्त किया गया और शब्द बना 'नवल कथा'।

दक्षिणी भाषा तमिल में 'उपन्यास' का प्रयोग प्रायः भी प्रायः होता है किन्तु प्राच्यनिक अर्थ में नहीं। वही इस का अग्रिमप्राय होता है 'व्याख्या' का और यह अर्थ मैकडॉनल के अर्थ 'अभिकथन', 'वाद-विवाद' आदि से अधिक दूर नहीं है।

अपेन्दी शब्द नाविक (novel) लैटिन के विशेषण novella, इतालियन और स्पेनिश शब्द novella, एवं फ्रांसीसी शब्द nouvelle से ग्रहण किया गया है।^१

१. इष्टव्य—'हिन्दी पुस्तक साहित्य'—डा० माताप्रसाद गुप्त पृ० २६।

२. The Encyclopedia Americana Vol. 20 pp. 467

पुनर्जात-युग के आरम्भ काय से आने विभिन्न रूपों में हम गद्य का प्रयोग एक काल्पनिक सपु-कथा के अर्थ में पश्चिमी यूरोप की अधिकांश भाषाओं में होता था। इन सपु-कथाओं में साधारण जीवन की घटनाओं व रहस्यों का वर्णन मुख्यतः (अनिवार्यतः नहीं) गद्य में किया जाता था। सोलहवीं शती में इंग्लैंड में भी इस का प्रयोग इतालियन सपु कथाओं के अनुवादों के साथ-साथ किया जाने लगा। किन्तु अगली शताब्दी में इन कथाओं का आकार विस्तृत हो गया, यद्यपि novel शब्द का प्रयोग इन दीर्घ कथाओं के लिए भी होता रहा।

जिस प्रकार 'साहित्य' अथवा 'कविता' को परिभाषित करने के अनेक प्रयत्न देश-विदेश में सदा से किए गए हैं किन्तु कोई भी एक (स) उपन्यास को परिभाषा 'उपन्यास' की भी अनेक परिभाषाएँ विभिन्न विद्वानों ने दी हैं किन्तु कोई भी एक परिभाषा उपन्यास के सब अंगों और सब पहलुओं को सीमाबद्ध नहीं करती। यहाँ देश-विदेश के विद्वानों की कुछ परिभाषाओं पर विचार किया जाता है।

“उपन्यास अनुप्य के वास्तविक जीवन की काल्पनिक कथा है।”

डा० दयामसुन्दर दास की इस परिभाषा की अपनी कुछ सीमाएँ हैं। क्या उपन्यास केवल वास्तविक जीवन की ही कथा है? अनेकानेक उपन्यास इस बात के साक्षी हैं कि उपन्यास का वास्तविक जीवन से सीधा संबंध नहीं भी हो सकता है। अनेक तिलस्मी, आतूसी आदि रोमानी उपन्यास इसके प्रत्यक्ष उदाहरण हैं। 'काल्पनिक' शब्द भी सीमा को संकुचित करता है।

उपन्यासकार प्रेमचन्द ने उपन्यास की परिभाषा इस प्रकार की है—

“मैं उपन्यास को मानव-चरित्र का चित्र मान समझता हूँ। मानव-चरित्र पर प्रकाश डालना और उसके रहस्यों को खोलना ही उपन्यास का मूल उद्देश्य है।”

उपरोक्त परिभाषा में चरित्र-प्रधान उपन्यास को ही दृष्टि में रखा गया है। स्पष्ट है कि उपन्यास नामक साहित्यिक विधा के एक अंग अथवा प्रकार-विशेष को ही महत्व दिया गया है जो इस विधा के साथ सर्वथा अन्याय है।

‘न्यू इंग्लिश डिक्शनरी’ में उपन्यास को परिभाषा की सीमा में आने का प्रयास इस प्रकार किया गया है :

“उपन्यास एक काल्पनिक गद्य-कथा अथवा इतिवृत्त है जो पर्याप्त दीर्घ होता है और जिसके कथानक में उन चरित्रों और कार्य-व्यापारों का चित्रण होता है जो वास्तविक जीवन के चरित्रों और कार्य-व्यापारों को निरूपित करने का प्रयास करते हैं।”

इस परिभाषा में उपन्यास की भाषा और आकार को और किए गए सकेत मान्य हैं किन्तु उपन्यास की विषय-वस्तु की सीमा संकीर्ण है।

“उपन्यास अपनी व्यापकतम परिभाषा में जीवन का वैयक्तिक और प्रत्यक्ष प्रतिबिम्ब है।”

हेनरी जेम्स की इस परिभाषा से ही कुछ मिलती-जुलती परिभाषा डा० हर्बर्ट जे० मुलर की है। डा० मुलर के शब्द इस प्रकार हैं :—

“उपन्यास श्रुततः मानवीय अनुभव का निरूपण है, चाहे वह यथार्थ हो अथवा आदर्श। और इस प्रकार उपन्यास में अनिवार्यतः जीवन की आलोचना रहती है।”

हेनरी जेम्स और डा० मुलर—दोनों समीक्षकों ने उपन्यास में जीवन के निरूपण को अनिवार्य माना है। जहाँ हेनरी जेम्स की परिभाषा में उपन्यासकार की वैयक्तिकता पर बल दिया गया है, वहीं डा० मुलर ने यथार्थ और आदर्श के रूप में औपन्यासिक विषय के दो विभाजन किये हैं और साथ ही जीवन-आलोचना के तत्त्व को भी उपन्यास में आवश्यक माना है।

वस्तुतः उपर्युक्त सभी परिभाषाएँ अल्पम्याप्ति के दोष से मुक्त नहीं हैं। आज उपन्यास जीवन की परोक्ष-अपरोक्ष अभिव्यक्ति का महत्त्वपूर्ण माध्यम है। वह जीवन

1. “A fictitious prose or tale or narrative of considerable length, in which characters and actions professing to represent those of real life, are portrayed in a plot.”
2. “A novel is, in its broadest definition a personal, a direct impression of life.”
3. “The novel is typically a representation of human experience whether liberal or ideal and therefore inevitably a comment upon life.”

की व्यापकता और समयता को छू रहा है। उपन्यास की धारा उतनी ही प्रगाढ़ और विस्तृत है जितनी कि जीवन की धारा। उपन्यास को इस व्यापकता का कुछ घन्टों में परिशीलन असम्भव-प्रायः है।

अधिक से अधिक उपन्यास के विभिन्न प्रकारों को दृष्टि में रखते हुए उपन्यास की विभिन्न परिभाषाएँ हो दी जा सकती हैं (यदि उन्हें परिभाषा कहा जा सके)।

(ग) उपन्यास के उपकरण हिन्दी में अब उपन्यास-कला का विवेचन किया जाता है तो साधारणतः उपन्यास के निम्नलिखित सात उपकरण गिना दिये जाते हैं :—

किन्तु अप्रुनातन उपन्यास में ये सभी उपादान आवश्यक अथवा अनिवार्य नहीं माने जाते। पर यह निश्चित है कि किसी उपन्यास के उपकरणों की संख्या इनसे अधिक नहीं हो सकती।

कथा-वस्तु अथवा कथानक घटनाओं एवं वृत्तों की संयोजना को कहते हैं। किन्तु आज विश्व-साहित्य में अनेक उपन्यास ऐसे हैं जिनमें (१) कथा-वस्तु घटनाएँ अथवा वृत्त अपने साधारण स्थूल अर्थ में सर्वथा अवर्तमान हैं। भावों, विचारों और संवेदनाओं को भी आज उपन्यास के विषय-वस्तु के रूप में पर्याप्त समझा जाता है। अतः कथा-वस्तु का स्वरूप क्या हो?—यह आज अत्यन्त अनिश्चित है।

कथानक का चुनाव जीवन के किसी भी क्षेत्र, किसी भी पहलू से हो सकता है। उसका जीवन के साथ सम्बन्ध सीधा और प्रत्यक्ष ही नहीं, परोक्ष भी हो सकता है। अवचेतना के गहन रहस्यमय गह्वरों के उद्घाटन से तिलस्मी बर्तन तक कुछ भी उपन्यास का विषय स्वीकार्य है। उपन्यास का विषय अफ्रीका के जंगलों का भ्रमण भी हो सकता है, यौन-विकारों का चित्रण भी और भंगल ग्रह की यात्रा भी। सरय यह है कि मानव की कल्पना और वस्तु-निरीक्षण के क्षेत्र में से कोई भी विषय उपन्यास की कथा-वस्तु के योग्य हो सकता है। वस्तुतः ज्ञान और अनुभव का कोई भी सङ्ग अनुपपुक्त अथवा हीन विषय नहीं होता। कलाकार की कला ही उसके भौचित्य एवं गुण का निर्णय करती है। फिर भी आज जिस बात पर विशेष बल दिया जाता है वह यह है कि उपन्यास की विषय-वस्तु का मानव से सीधा सम्बन्ध होना चाहिए।

कथानक में आदर्शवाद का कोई बग्वन नहीं है। उपन्यास-कला का विवेचन करते हुए अनेक समीक्षकों का कथन है कि उपन्यासकार को कुछ आदर्शों की स्थापना अपने उपन्यास में करनी चाहिए। किन्तु आदर्शों का उपस्थापन उपन्यास का आवश्यक तत्त्व नहीं है। उपन्यास में जीवन का यथार्थ चित्रण भी हो सकता है। पश्चिम में तो प्रकृतवाद (naturalism) को लेकर अनेक विख्यात औपन्यासिक कृतियों का निर्माण हुआ है। प्रकृतवाद यथार्थवाद का ही घोरतर रूप है। उपन्यास में रंगीन कल्पना के सहाय्य से रोमानी वातावरण को भी सृष्टि की जा सकती है जिसका वस्तु-जगत से किसी प्रकार का प्रत्यक्ष सम्बन्ध न हो।

रोचकता और सरसता उपन्यास के कथानक के लिए वांछित गुण समझे जाते हैं। किन्तु मात्र रोचकता और सरसता की दृष्टियों में कान्ति या चुकी है। मार्शल प्रूस्ट, जेम्स जॉयस अथवा जार्ज गिंसिंग के उपन्यास साधारण पाठक को चाहे अधिकतर और भीरु सगें, किन्तु उपन्यास-साहित्य के इतिहास में ये नाम समिट हैं। किन्तु फिर भी साधारण पाठक की दृष्टि से रोचकता और सरसता आवश्यक तत्त्व हैं इनके अभाव में वह उपन्यास को झपूरा ही छोड़ने के लिए विवश होगा। रोचकता का समावेश घटना और चीज़ी चीज़ों में ही अनेक प्रकार से हो सकता है। मरीन रहस्यों के उद्घाटन से तथा आकस्मिक और अप्रत्याशित को स्थान में से कथानक में रोचकता की उद्भावना की जा सकती है। दूसरी ओर भीतुक्य की स्थिरता और सजीवता, घटनाओं के कम-विशेष और कथा के उपस्थापन की पद्धति पर भी निर्भर करती है।

घटनाओं की विश्वसनीयता और सम्भाव्यता की भी अपेक्षा कथानक में रहती है। इस दृष्टि से घटना घटने में अनौकिकता अथवा असम्भाव्यता का परिहार अनौष्ठ है। किन्तु कुछ प्रकार के उपन्यासों में विरमय और अद्भुत भावों की उद्बुद्धि के लिए अनौकिकता तथा असम्भव घटनाओं का प्रवेश ईपत्तीय रहना है। इसके अतिरिक्त अनेक लौकिक घटनाएँ इतनी विचित्र और आश्चर्यजनक होती हैं कि उन पर विश्वास नहीं होता। इसीलिए कहा भी गया है कि 'जीवन गल्प से भी अधिक विचित्र होता है।' वास्तविकता यह है कि जाड़ी सीमा तक यह निर्धारित करना कठिन है कि झुक घटना सम्भव है या असम्भव। परन्तु साधारण वस्तु-जगत से सम्बन्धित कृतियों में अनौकिकता का समावेश समी होना चाहिए जब कि स्वयं कथा में इसका भार बहुत करने की शक्ति हो। साधारणतः कार्य-कारण की शृंखला घट्ट और असंख्य रहनी चाहिए।

घटनाओं का सुनगटन, प्रगाढ़ निबन्धन, एकतात्मता, प्रशस्ता आदि गुण बाधनीय हो सकते हैं, यद्यपि घनेक उच्च कोटि के उपन्यास इनके शून्य भी जीवन के अथानुष्ण कथानक के निर्माण की प्रकृति धार बनवनी हो गई है। जीवन की गति में प्रायः संघर्षिता, एकतात्मता, अथवा एकप्रेमोन्मुखता, प्रशस्ता आदि का समावेश रहता है, यद्यपि इनका महत्त्व उपन्यास में भी समाना माना जाने लगा है।

उपन्यास में विषय की मौलिकता की भी अपेक्षा रहती है। कथानक नवीनता तदा आवश्यक का विषय है। आब जब कि विश्व में उपन्यास साहित्य अथवा धारा प्रवाहित है, मौलिकता प्रायः प्रतिमानासी बनाकारों की ही निधि गई है। अधिकांश मौलिकता दृष्टिकोण की नवीनता पर निर्भर करती है। दृष्टिकोण की नवीनता सदाकं व्यक्तित्व की वैयक्तिकता पर। इसके अभाव में, तो कम, कथा-निबन्धन (story treatment) में तो इतिहास का अद्वितीय व्यक्तित्व प्रस्तुतित होना ही चाहिए। कथा के उल्लेखान की अनेक पद्धतियों का विश्व उपन्यास के विकास-काल में सदा होता रहा है। आज तक की प्रमुख उद्भावनाएँ प्रकार हैं :—

(१) पत्रों के आदान-प्रदान द्वारा। अंग्रेजी उपन्यास-साहित्य के इतिहास के सन्धे अर्थों में प्रथम उपन्यासकार रिचर्डसन ने अपना श्रेष्ठ उपन्यास 'पंथोपत्र-विधि' में ही लिखा था। रिचर्डसन पूर्वार्द्ध अठारहवीं शती के लेखक थे। हिन्दु में बेचन धर्मा 'उग्र' का 'हसीनों के सतूत' नामक उपन्यास इसी पद्धति का एक निदर्शन है। इस पद्धति में लेखक की ओर से वर्णन या विवरण नहीं रहता है। कथा का प्रवाह और घटनाओं का क्रम विभिन्न पात्रों के पारस्परिक पत्र-व्यवहार से चलता और चलता है। अपनी सीमाओं के कारण ही आज इस पद्धति का प्रचलन नहीं है। केवल आंशिक रूप में इस को व्यवहृत किया जाता है।

(२) दैनन्दिनी (Diary) के रूप में। इसमें उपन्यासकार दिनांक के अनुसार लगभग प्रतिदिन की घटनाओं का वर्णन क्रम से करता है। इस प्रकार के उपन्यास स्वभावतः ही आत्मकथात्मक होते हैं क्योंकि दैनन्दिनी का लिखने वाला को न कोई पात्र ही होता है, जिसकी दृष्टि से कथा कही जाती है।

(३) इतिहासकार की भाँति 'सर्वज्ञ' होकर लेखक द्वारा। इस प्रणाली में उपन्यासकार स्वयं सब प्रकार के वर्णन और विवरण देता है। वस्तुवगत-विशेष,

चरित्रांकन और वृत्त-विवरण सभी रचनाकार के आधीन रहता है। यह पद्धति अपनी अपेक्षाकृत सरसता के कारण सर्वाधिक प्रयुक्त होती है। प्रेमचन्द के सभी उपन्यास इसी पद्धति में लिखे गये हैं।

(४) आत्म-कथात्मक पद्धति : इसमें एक या अनेक पात्र अपनी कथा अथवा कथान उत्तम पुरुष में स्वयं प्रस्तुत करते हैं, जैसा अपनी ओर से कुछ नहीं कहता है। इसमें पूर्वदीप्ति (Flash-back) का प्रयोग भी प्रायः किया जाता है। जेम्स के 'सुखदा', 'अतीत', व अज्ञेय के 'खेसर—एक जीवनी' में एक-एक पात्र आत्म-कथा कहता बनता है। इनमें पूर्वदीप्ति का भी सामंजस्य है। जबकि दूसरी ओर इलाचन्द्र जोशी के 'पर्दे की रानी' और अज्ञेय के 'गरी के द्वीप' उपन्यासों में अनेक पात्र अपने-अपने कथाओं का विवरण देते हैं। 'पर्दे की रानी' में पूर्वदीप्ति का प्रयोग नहीं किया गया है। आसक्त यह पद्धति लेखकों में स्पष्ट होती जा रही है।

(५) चेतना-प्रवाह पद्धति (Technique of "stream of consciousness") : हिन्दी उपन्यासों में यह पद्धति अभी तक अभ्यवहृत है। चेतन मन की सूक्ष्म स्थितियों, भावों व संवेदनाओं को सफ़लतापूर्वक शब्दबद्ध करने के प्रयास में यह पद्धति उद्भवित हुई क्योंकि अब तक की पद्धतियों द्वारा मनोभूमि पर, अर्थात् मानव-चेतना पर वस्तुजगत के विभिन्न उद्दीपनों (stimuli) से उत्पन्न सूक्ष्मातिमूह्य प्रतिक्रियाओं को पकड़ने और लिखित करने में लेखकों ने अपने आपकी असमर्थता पायी। वास्तव में मूलतः यह पद्धति यथार्थ की ओर भी अधिक दृढ़ता और गहराई से पकड़ने के आग्रह का परिणाम थी। जेम्स जॉयस के 'डलीसस' और बर्मीनिया बुल्फ के 'मिसेज डालीवाई', 'द लाइट हाऊस' आदि उपन्यास इस पद्धति के श्रेष्ठ उदाहरण हैं।

(६) असम्बद्ध घटनाओं द्वारा : जब उपन्यासकार अपनी दृष्टि में समस्त देश को अथवा विश्व की चेतना को व्यक्त करना चाहता है तो असम्बद्ध घटनाओं द्वारा इस ओर प्रयास करता है। ये घटनाएँ असम्बद्ध इस दृष्टि से होती हैं कि ये एक या कुछ पात्रों के जीवन-संज्ञ का निरूपण नहीं करती अपितु समाज के विभिन्न विभिन्न सर्वथा असम्बन्धित क्षेत्रों से विभिन्न व्यक्तियों के जीवन की छोटी-छोटी भूमिका प्रस्तुत करती हैं। किन्तु ये भूमिकाएँ एक ही उद्देश्य के सूत्र में प्रयुक्त होती हैं। मध्य-प्रतिष्ठ फ्रांसीसी उपन्यासकार जियाँ पॉल सार्त्र (Jean-Paul Sartre) के 'द रिपरीव' उपन्यास में इस पद्धति का सफल प्रयोग हुआ ॥

(७) समय-निर्णय (Time shift) पद्धति : इस पद्धति में घटनाओं और वृत्तों को काम-कर्म के अनुसार प्रस्तुत नहीं किया जाता, अपितु घटनाएँ कुछ

ऐसे ढंग से प्रस्तुत की जाती हैं कि उनके काल-क्रम में भेद भा जाता है। पद्धति प्राचीनों द्वारा भी प्रयुक्त हुई है। 'कादम्बरी' में इसका प्रयोग है। प्राचीन हिन्दी उपन्यासों में 'कल्याणो' में इस पद्धति का निदर्शन है।

उपन्यास में जिन मनुष्यों की कथा वर्णित की जाती है वे पात्र या पात्र कहलाते हैं। पात्र उपन्यास में चरित्र-चित्रण को बढ़ावा देते हैं।

(१) पात्र अधिक महत्व प्राप्त है और इस कला का इतना प्रतिपादन कि विकास हुआ है कि क्रिया-कल्प की दृष्टि से चरित्र-वर्णन उपन्यासों की अपनी एक श्रेणी है। इनमें एक या एकाधिक पात्रों के अन्तर्गत बहिरंग पर प्रकाश डाला जाता है।

पात्र दो प्रकार के हो सकते हैं :—

(१) जातीय या वैयक्तिक। जातीय अथवा जातिवाचक (Type, Class) पात्रों में समाज के सर्वसाधारण चरित्र का प्रतिबिम्ब प्रयान रहता है। इन पात्रों के कार्य-कलाप विभिन्न परिस्थितियों में सामान्य (normal) हो रहते हैं। इनका व्यक्तित्व मुख्यतः अपनी जाति का अथवा समाज का प्रतिनिधित्व करता है। वैयक्तिकता तो इन पात्रों में भी होती है क्योंकि वैयक्तिकता तो प्रत्येक व्यक्तित्व में होती है। न्यूनाधिक अंश में सन्निहित रहती है और उसका नाम नहीं किया जा सकता। भेद इतना ही है कि इन पात्रों में सामान्यतः अर्थात् वर्ग के प्रतिनिधि-गुण अधिक मात्र में रहते हैं। 'गिरती दीवारें' का चेतन और 'गबन' की आलपा जातीय पात्र हैं। वैयक्तिक पात्रों में अपेक्षाकृत स्वतन्त्र व्यक्तित्व का विकास रहता है और इनकी प्रतिक्रियाएँ (responses) साधारण नहीं होती हैं। 'स्वर्गीय' का अद्वय और 'मनुष्य के रूप' की छोटा वैयक्तिक अथवा व्यक्तिवाचक पात्रों के उदाहरण हैं।

(२) स्थिर या गतिशील। स्थिर अथवा अपरिवर्तनशील पात्रों के चरित्र की आकार-रेखाएँ मुख्यतः और सुनिश्चित होती हैं। आदि से अन्त तक ये पात्र एक से उदाहरणों पर एक-ही प्रतिक्रियाएँ करते हैं अर्थात् समान परिस्थितियों में समान आचरण करते हैं। इनकी आर्थिक विशेषताएँ अपरिवर्तित रहती हैं। दूसरी ओर इसके विपरीत गतिशील पात्रों की आर्थिक विशेषताएँ परिस्थितियों द्वारा निर्धारित होती हैं। उनमें परिवर्तन होता रहता है अथवा यों कहिए कि इन पात्रों के चरित्र का क्रमेण विकास होता रहता है। परन्तु यह स्मरणीय है कि किना भी व्यक्ति की भूमि अद्विती में शायः सामान परिवर्तन नहीं होना चाहिए, अन्यथा वह चरित्रावन

मनःशास्त्र के प्रतिकूल होगा। अभिप्रेत परिवर्तन के लिए स्वयं पात्र के व्यक्तित्व-विधान में आधार सन्निहित रहने आवश्यक है।

चरित्रांकन दो विधियों से किया जा सकता है :—

(१) साक्षात् व विश्लेषणात्मक विधि, और

(२) परोक्ष वा सांकेतिक वा नाटकीय विधि।

पहली विधि के अनुसार उपन्यासकार अपने पात्रों की चरित्रिक विशेषताओं का स्वयं उल्लेख करता जाता है और घटनाएँ बाद में उस उल्लेख को पुष्ट कर देती हैं। इस प्रकार के चरित्रांकन में, चूंकि लेखक और पाठक के मध्य में कोई व्यवधान नहीं है, अतः यह विधि साक्षात् विधि कहलाती है और स्वयं लेखक द्वारा दिये गए चरित्र-विश्लेषण के कारण विश्लेषणात्मक।

दूसरी परोक्ष विधि में वित्तुल नाटकीय प्रणाली का अनुसरण किया जाता है। अर्थात् इस प्रकार के उपन्यास में चरित्र-चित्रण केवल घटनाओं के प्रस्तुतन एवं कथोपकथन में की गई टीका-टिप्पणियों द्वारा किया जाता है। स्पष्ट भ्रम न होने और केवल संकेत मात्र दिये जाने के कारण इस विधि को सांकेतिक भी कहते हैं।

आमकल प्रायः दोनों विधियों का सम्मिश्रण ही परिलक्षित होता है, यद्यपि अधिक महत्त्व परोक्ष अर्थात् नाटकीय विधि को ही दिया जाता है।

बीसवीं शती के उच्च कोटि के उपन्यासों के आधुनिक चरित्र-चित्रण और प्राचीन कालों तथा नाटकों के चरित्र-चित्रण की सीतियों में अतीव स्पष्ट भेद दृष्टि-गोचर होता है। यह भिन्नता मुख्यतः अद्वितीयता और वैविध्य की है। निरर्थक ही वैवाचक का नियम इसके मूल में है। किंतु फिर भी दो और भी प्रधान तत्त्व हैं जिनके अभाव में कदाचित् चरित्रांकन की कला का इतना विकास सम्भव नहीं होता।

विभिन्न विज्ञानों के जन्म और प्रसार ने, विशेषकर मनोविज्ञान का प्रसार और चार ने इस कला की प्रगति में अमूल्य योग दिया है। वस्तु-निष्ठता और यथार्थता का अधिकतम विकास और पहलू अधिकतम विज्ञानों की उत्तरोत्तर उन्नति का परिणाम है। प्राचीन साहित्य में चरित्र-निर्माण अनेकानेक परम्पराओं और विधियों से घाबड़ा हो गया था। इन बन्धनों के कारण उसमें कृत्रिमता और निर्जीवता गयी थी जो अनेक कला के लिए सर्वथा अवांछित तत्त्व थे। विज्ञानों के प्रसार

ने मानव की प्रकृति को यथार्थोन्मुख किया और उसमें वस्तु-निष्ठता को पल्लवित किया। फल यह हुआ कि साहित्य के क्षेत्र में इस यथार्थता ने साहित्यकारों को साहित्यिक रुढ़ियों और शृंखलाओं से मुक्ति दी और वास्तविकता की ओर प्रेरित किया। नैतिक दृष्टि में भी विज्ञान के उत्कर्ष ने क्रान्ति उत्पन्न की। पुरातन साहित्य में प्रायः सत् और असत् चरित्रों की दो स्पष्ट, भिन्न श्रेणियाँ होती थीं। सदा सत् चित्रण दिलाने के लिये असत् (सलनायक) अथवा प्रतिनायक की उद्भावना की जाती थी। परन्तु वर्तमान युग में विभिन्न क्षेत्रों में विज्ञान द्वारा की गयी शोधों ने नैतिक मानों के प्रति सप्रश्नता और परम्परागत विचारों में अप्रगता उत्पन्न कर दी है। ईश्वर में मनुष्य की भाँसा लक्षित हुई और निरपेक्ष सत्य अथवा निरपेक्ष विवेक जैसी कोई चीज नहीं रह गयी। बौद्धिकता ने प्रत्येक प्राचीन मान्यता को संदेह की दृष्टि से देखना आरम्भ कर दिया। सूक्ष्म वैज्ञानिक परीक्षण की प्रवृत्ति ने मानव के मन की ही खोज डाला और अवचेतन मन का पता लगाया। इस खोज स्थूल नैतिकता की नींव पर और भी अधिक शक्ति कुठाराघात हुआ। साथ ही मन की वृत्तियों और स्थितियों का विश्लेषण होने लगा और कार्य-व्यापारों के वास्तविक निमित्तों को जानने की चेष्टा हुई। इस सब का संक्षेप में परिणाम यह हुआ कि जातीय पात्रों की तुलना में वैयक्तिक, और स्थिर पात्रों की तुलना में गतिशील पात्रों की सृष्टि की जाने लगी, चरित्रांकन की नाटकीय शैली का उत्कर्ष बढ़ा, पद-पद पर अन्तरानुभूतियों और मनःस्थितियों का गहन और सूक्ष्म विश्लेषण किया जाने लगा। चरित्र-निर्माण ने केवल सत् अथवा केवल असत् तत्त्वों को अस्वीकार करके जीवन्त पात्रों की अवतारणा हुई जिनमें एकान्त सजीवता और यथार्थता मुख्य दृष्टियाँ थीं।

ज्ञान-विज्ञान के विस्तार के साथ मानवतावाद का उदय हुआ और समाजवाद ने इसके सार्वत्रिक विकास में मूल प्रेरणा दी। फलतः पददलित, शोषित, दलित और उपेक्षित के प्रति सहानुभूति और सहृदयता का भाव प्रसार पाने लगा। प्राचीन साहित्य में मुख्य पात्र प्रायः उच्च श्रेणी के शिक्षित, सम्पन्न, कुलीन और समृद्ध होते थे, निम्न श्रेणी के पात्रों का चित्रण उस काल में प्रायः अल्प है। किन्तु अर्वाचीन युग की उमड़ती हुई नई मानवतावादी विचारधारा ने इन वर्गों को अस्वीकार किया और सामान्य, अकिञ्चन, दुर्बल, विवृत, अपराधी व धृष्टासुद को भी धेड़, सफ़ेद तथा श्रीमन्त के साथ समभूमि पर प्रतिष्ठित किया। धार्मिकता आदि के विरोध में प्रभूत मात्रा में साहित्य, विशेषकर कथा-साहित्य का सृजन हुआ। चरित्र-चित्रण की कला के विकास में इस क्रान्ति की महत्ता सन्देहातीत है।

भारत में कथोपकथन का प्रयोग कथा की विपुलता में वृद्धि के हेतु किया जाता था किन्तु कालान्तर में कथा के विकास तथा चरित्रा-

- (२) कथोपकथन कथन में इसकी उपादेयता घट गई और कथोपकथन का कलात्मक उपयोग किया जाने लगा ।

चूँकि उपन्यास जीवन की ही कहानी होता है और मनुष्यों के समान ही उसमें पात्रों की योजना रहती है, अतः यथार्थता की दृष्टि से सजीव वातावरण के निर्माण के लिए कथोपकथन का प्रयोग उपन्यास में किया जाता है । जिस प्रकार मनुष्यों के उद्देश्य से पारस्परिक सम्पर्क-व्यवहार में सम्भाषण आवश्यक है, उसी प्रकार एक कथा में भी, संप्रण घनकृति लक्ष्य होने के कारण कथोपकथन सबका संवादों की आवश्यकता पड़ती है । कथा का विस्तार और चरित्र-चित्रण मात्र के सामान्य किन्तु प्रधान हेतु हैं जिनके कारण कथोपकथन का उपयोग किया जाता है । इसके अतिरिक्त संवादों से कथोपकथनरत पात्रों की अन्तर्बुद्धियों और उन पर उनकी पारस्परिक प्रतिक्रियाओं का भी पता चलता है । शुद्ध और सजीव कथोपकथन से कथा में नाटकीय पुट का भी समावेश होता है जिससे रोचकता में अभिवृद्धि होती है ।

अच्छे कथोपकथन के प्रबोधिनिष्ठ अभीष्ट पुण हो सकते हैं:—

- (१) सरलता, सुबोधता और आकर्षण ।
- (२) सार्वकता और संक्षिप्तता ।
- (३) नाटकीयता किन्तु साथ ही स्वाभाविकता ।
- (४) पात्रों की बौद्धिक और भानसिक चरित्र के प्रति अनुकूलता ।
- (५) असम्बद्ध वार्तालाप का परिहार ।

उपन्यास में देश और काल की दृष्टि से असंगति नहीं घानी चाहिए । बर्णन और विवरण में उन रीति-नियमों आचार-व्यवहार, रहन-सहन के तरीकों आदि का उल्लेख नहीं होना चाहिए जिनका उपन्यास के देश-विशेष एवं काल-विशेष से कोई सम्बन्ध न हो । ऐतिहासिक उपन्यासों में लेखक को इस बात के प्रति विशेष सचेष्ट रहना चाहिए ।

- (४) देश-काल

इसके अन्तर्गत शब्द-शक्ति, प्रसाद, शीघ्र आदि गुणों, वाक्य-विन्यास, शब्द-प्रयोग आदि पर विचार किया जा सकता है। साथ ही (५) शैली घटनाओं के चयन में प्रयुक्त भूल सिद्धान्तों, घटना-संगठन-प्रणाली, कथा-उपस्थापन की पद्धति आदि विभिन्न रूप-रचना के उपादानों का भी विवेचन और विश्लेषण प्रस्तुत किया जा सकता है क्योंकि उपन्यास की शैली में ये भी निर्मायिक तत्त्व हैं।

भारत में साहित्य-भाषाओं ने काव्य की धारमा रस को माना है जिस काव्य-कृति में रस अनुभूति कराने की शक्ति है, वह समर्थ और सफल रचना है। चूँकि उपन्यास काव्य का ही एक अंग है, अतः रसोद्देशक उपन्यास का भी लक्ष्य है। अतएव रस-सृष्टि में जो कृति अतिनी सफल है, उसका लेखक उतना ही महान् कलाकार है। परन्तु ध्यान दिव्य-साहित्य में शोद्धिबद्धता का मोह बढ़ता जा रहा है और कथा और कथेतर साहित्य में शुद्धि-वश की प्रधानता होती जा रही है। सूक्ष्म मनोवैज्ञानिकता का आश्रय लेने में और मत-विशेषों के उपपादन से साहित्य में भाव-प्रबलता दुर्बल पड़ गई है। रस-निर्वाह में असमर्थ ऐसे समस्त साहित्य को निरुद्ध कह कर उपेक्षित नहीं किया जा सकता। फिर भी साहित्य को अपने वैयक्तिक भाषणा राजनीतिक वल विशेष के सिद्धान्तों के प्रचार का एकाग्र माध्यम बनाना सर्वथा निन्दनीय है, क्योंकि ऐसी व्यवस्था में साहित्य प्रचार का एक वचन-मात्र बन कर निर्जीव हो जाता है। गुण व ध्यान की अनुभूति कराना प्रत्येक उपन्यास का ध्येय होना चाहिए। निरक्षर ही वह अनुभूति भावभूमि पर ही होनी चाहिए, विचार-भूमि पर नहीं क्योंकि शुद्धि की अनीन करने वाले शास्त्र के अनेक दुमरे माध्यम हैं।

उद्देश्य की उपन्यास के स्थिति-वर्णन का एक उपचारण मानना ही। इस ध्यान का अंशक है कि उपन्यास शोद्ध होना चाहिए। परन्तु (७) उद्देश्य शुद्ध आशयक नहीं है, अर्थात् उद्देश्य उपन्यास का अनिवार्य तत्त्व नहीं है। अन्तर्भावारी और प्रतिनिधारी साहित्य की रचना किसी उद्देश्य को लेकर नहीं होती। अमिल बोवा, मार्क मूर, कोनार्ड डॉरि ऐसे अनेक प्रसिद्ध उपन्यासकार हुए हैं, जिन्होंने अपने कथा-साहित्य में किसी भी प्रकार के सिद्धान्तों का उपपादन नहीं किया है। उपन्यासों के माध्यम से जीवन के अति अनेक विचारों, दृष्टिकोण तथा भावों का प्रतिपादन ऐसा कर सकता है किन्तु अतुल्य लेखकों ने जीवन के विचित्र विषयों में ही उपन्यास के माध्यम की रीति

मानी है। अतः उद्देश्य अथवा आदर्शों का प्रतिपादन उपन्यास का उपकरण नहीं हो सकता है। यों तो, यदि तात्त्विक दृष्टि से देखें तो 'घोर से घोर' यथार्थवादी कथा-साहित्य में भी उन विशिष्ट घटनाओं के साथ जिनका उपस्थापन लेखक को अभीष्ट है, कुछ न कुछ मात्रा में प्रतीकात्मक मूल्य सदा सम्बद्ध रहता है। प्रत्येक वस्तु का प्रतिनिधित्व-कारी पहलू होता है, चाहे वह कितना ही निष्पक्ष अथवा अन्तर्मूलतः क्यों न हो। और यह बात कथा की घटनाओं पर ही लागू नहीं होती अपितु वर्णित वा पृष्ठभूमि के रूप में संकेतित वस्तुओं, तथा कथोपकथन के वाक्यांशों पर भी लागू होती है। वस्तुतः भाषा की प्रकृति ही ऐसी है कि जब भी किसी परिस्थिति के अर्थ को प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया जाता है तो, उसमें इससे पहले कि वस्तु विशेष स्पष्ट हो, वह अजि सन्निहित रहती है कि वह वस्तु किस प्रकार की है।"

हिन्दी में बहुत ही छोटे उपन्यास तटस्थ वैज्ञानिक दृष्टि से लिखे गये हैं। उपेन्द्रनाथ अक्षर के 'गिरली दीवारें' और 'गम' 'राज' उपन्यास हिन्दी में यथार्थवादी चारा के सर्वोत्कृष्ट उदाहरण हैं। यहाँ उपन्यास-साहित्य का बृहत्तर अंश आदर्शों के उपपादन के उद्देश्य से ही लिखा गया है। प्रेमचन्द, जेनेन्द्र, बसपाल, इलाचन्द्र जोशी आदि सभी आदर्शवादी कलाकार हैं और अपने-अपने अन्त-विशेषों के अनुकूल विभिन्न सिद्धान्तों का प्रचार करते हैं। समस्त आदर्शवादी साहित्य प्रचारात्मक होता है। भेद इतना ही है कि कुछ में अनेकाकृत स्थायी मूल्यों को महत्त्व दिया जाता है और कुछ में केवल तात्कालिक समस्याओं को। हिन्दी के सभी मूर्धन्य आदर्शवादी उपन्यासकार यथार्थानुसृत हैं यद्यपि बसपाल, जोशी आदि में यथार्थानुसृता कहीं अधिक है।

आदर्शों के प्रतिफलन में लेखक को पर्याप्त समय व अवसर रहना पड़ता है। कला के प्रति सन्निक अवस्था से आदर्शवादी लेखक उपदेशक अथवा नीतिवादी का अवाञ्छित नाम वा सकता है। और ऐसा होना ही इस बात का साक्ष्य है कि कलाकार अपनी कला में असफल रहा है। धर्मराय का 'बीज' नामक उपन्यास साम्यवाद का पत्र सगता है क्योंकि लेखक ने अपने सिद्धान्तों का समावेश कथा में समुचित और अलक्षित ढंग से नहीं किया है। आदर्शवादी कलाकार को कला की दृष्टि से, और अपने उद्देश्य की दृष्टि से भी, सफल होने के लिए अपने मत का परि-पोषण अत्यन्त पद्धति से करना चाहिए।

1. "The Novel and the Modern World"—by Davis Daiches pp. 65 Chicago University Press, Chicago.

यथार्थवादी और प्रकृतिवादी उपन्यास या तो प्रायः कोई विशेष स्थायी प्रेम नहीं छोड़ते या यदि छोड़ते भी हैं तो वे अधिकांश अस्वस्थ होते हैं। साहित्य के माध्य से जीवन के प्रति अपने दृष्टिकोण को स्थापना कोई अनभिप्रेत कार्य नहीं है। यदि उपन्यास आदि कार्याणों द्वारा जीवन की स्वस्थ व्याख्या और मालीचना अप्रत्याशित से की जाती है तो वह अधिक कल्याणकारी ही है।

उपन्यास का वर्गीकरण, सैनी, क्रिया-रूप, तथा विषय की प्रधानता—

(घ) उपन्यास का वर्गीकरण तीन दृष्टियों से किया जा सकता है।

सैनी की दृष्टि से:—

१. रोमानी उपन्यास—इनका जीवन से प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं होता। रंगीन कल्पनाओं पर इनकी कथा का निर्माण होता है। जासूसी, तिलस्मी, साहसिक, वैज्ञानिक, आसुद उपन्यास आदि इस वर्ग के अन्तर्गत आते हैं। विस्मय, भय, उत्साह आदि भावों की स्फूर्ति के द्वारा केवल मनोरंजन करना इनका उद्देश्य होता है। पलायन की वृत्ति इन के मूल में रहती है।

२. आदर्शवादी रोमानी उपन्यास—रोमानी उपन्यासों से ये इतने ही भिन्न होते हैं कि इनमें आदर्शों का आरोप रहता है। किशोरीताल गोस्वामी के अधिकांश उपन्यास इसी वर्ग के हैं। स्थूल प्रेमस्थान भी इसी वर्ग में रखे जा सकते हैं। मनोरंजन के साथ-साथ स्थूल नीति के उपदेशों का इनमें शोण रहता है।

३. यथार्थवादी उपन्यास—जीवन का वस्तु-निष्ठ मयावत् चित्रण करना इन उपन्यासों का मध्य है। जीवन के प्रति इनमें सदृश, निमित्त व वैज्ञानिक दृष्टि रहती है।

४. आदर्शवादी उपन्यास—इनमें जीवन के लयमय यथार्थ चित्रण के साथ-साथ लेखक अपने विवेक का आरोप करता चलता है। अपने मावों व विचारों के प्रतिरादनार्थ लेखक वास्तविकता में इच्छानुसार परिवर्तन भी कर लेता है। यथार्थ-मुक्तता इनकी मांग है अर्थात् लेखक की कल्पना के वरिष्ठ भूमि पर रहने चाहिए, अन्यथा उपन्यास रोमानी आदर्शवादी बन जायेगा। इस दृष्टि से इस वर्ग को आदर्श-मुक्त यथार्थवादी भी कह सकते हैं। इनका उद्देश्य मूलतः मन का संस्कार और भौतिक व मानसिक पराजय की विभिन्न समस्याओं का समाधान रहता है। इस वर्ग के उपन्यास सर्वोत्कृष्ट समझे जाते हैं।

क्रिया-कल्प की दृष्टि से :—

१. घटना-प्रधान उपन्यास ।
२. चरित्र-प्रधान उपन्यास ।

३. वातावरण-प्रधान उपन्यास । इस प्रकार के उपन्यासों का हिन्दी में अभी प्रभाव है यदि पश्चिम के प्रभाववादी (Impressionist) व अभिव्यजनावादी (Expressionist) अनेक उपन्यासकारों ने इस प्रकार के उपन्यासों की सृष्टि की है । यहाँ वातावरण से सात्पर्य भौतिक वातावरण से न हो कर, मानसिक वातावरण से है । हेरिस मैकमॉन के 'दे शूट हॉसिड, डोस्ट दे ?' वर्जीनिया वुल्फ के 'द वेव्स', आदि इस प्रकार के उपन्यासों के उदाहरण कहे जा सकते हैं ।

४. भाव-प्रधान उपन्यास । उदाहरण—प्रजनन्दन सहाय का 'सौन्दर्योपासक', चण्डीप्रसाद 'हृदयेश' के 'मनोरमा' और 'मंगल प्रभात' ।

कभी-कभी ऐसा भी होता है कि घटना और चरित्र का समतुलन रहता है । प्रेमचन्द के प्रायः सभी उपन्यासों में घटनाएँ और चरित्र समान रूप से प्रधान हैं । घटनाओं की तुलना में चरित्र प्रधानता का परिचय उस समय मिलता है जब कि हम जैनेन्द्र और अशोक को देखते हैं ।

विषय-प्रधानता की दृष्टि से :—

१. काल्पनिक कथानक-प्रधान उपन्यास । इसके तीन उपभेद—(क) रोमानी (ख) मन्यापदेशिक व (ग) यूटोपियन ।
२. सामाजिक कथानक-प्रधान उपन्यास ।
३. ऐतिहासिक कथानक-प्रधान उपन्यास ।
४. मनोवैज्ञानिक कथानक-प्रधान उपन्यास ।
५. राजनीतिक कथानक-प्रधान उपन्यास ।
६. पौराणिक कथानक-प्रधान उपन्यास ।

(धा) हिन्दी उपन्यास का विकास ।

‘दशकुमार चरित’, ‘कादम्बरी’ आदि गद्य-काव्यों के रूप में पर्याप्त विस्तृत संस्कृत कथा-साहित्य को देखकर कुछ समीक्षकों ने यह स्थापना की कि प्राचीन उपन्यास वस्तुतः कोई नवीन विधा न होकर इसी संस्कृत कथा-साहित्य की परम्परा में विकास-प्राप्त रूप है ।^१ किन्तु इस प्रकार की स्थापना सर्वथा भ्रान्तिपूर्ण है । कदाचित् राष्ट्रीयता की भावना ही इसके मूल में प्रेरणा रही होगी । संस्कृत के इन गद्य-काव्यों में डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने ‘उपन्यास-जातीय कथा-काव्य’ के नाम से अभिहित किया है, किन्तु फिर आगे स्पष्ट कह दिया है कि “फिर भी उन्हें ‘उपन्यास’ नहीं कहा जा सकता है ।”^२ नतिन विसोचन शर्मा ने इसी बात को व्याख्या ॥ और सशक्त शब्दों में इस प्रकार कहा है, “हिन्दी में उपन्यास-रचना का प्रारम्भ हुआ तो उसका सम्बन्ध प्राचीन औपन्यासिक परम्परा से नाम मात्र का भी नहीं था । इस दृष्टि से हिन्दी उपन्यास की स्थिति हिन्दी काव्य से सर्वथा भिन्न है । संस्कृत के प्राचीनतम काव्य को लेकर अधुनातन हिन्दी-काव्य की परम्परा अविच्छिन्न है, किन्तु हिन्दी का उपन्यास साहित्य वह पीछा था, जिसे भगद सीधे पश्चिम से नहीं लिया गया हो तो उसका बेंगला कलम तो लिया ही गया था, न कि मुबन्धु, दण्डी और बाण की सुष्ठु परम्परा पुनरुज्जीवित की गई थी ।”^३ डा० लक्ष्मीशान्कर वाष्पुर्ण्य ने भी उपन्यास को ‘हिन्दी में नई चीज’ मानकर यह कहा है कि ‘उसका सम्बन्ध संस्कृत की प्राचीन औपन्यासिक परम्परा और पौराणिक कथाओं से जोड़ना विटम्बना मात्र है ।’

हिन्दी में उपन्यास के आविर्भाव के लिए गद्य का समुचित विकास आवश्यक था । अपनी समस्त विपन्नताओं, जटिलताओं और वैज्ञानिकता को लिए हुए परिवर्ती

१. यहाँ हम उपन्यास के इतिहास को रूप-रेखाओं पर विचार जंनेत्र के इस क्षेत्र में पर्याप्त करने के काल तक ही करेंगे । जंनेत्र ने इस क्षेत्र में प्रथम प्रयास सन् ‘२६ में ‘परशु’ के रूप में किया । किन्तु उनकी वास्तविक कला का रूप हमें ‘सुनीता’ सन् ‘३५ में मिलता है । ‘शोशान’ का प्रकाशन ‘३६ में हुआ । हम ‘३६ को ही अपने अध्ययन की अन्तिम सीमा मान रहे हैं ।

२. यथा—डा० इणामसुन्दर दास, देखिए—‘साहित्यसोचन’ ।

३. ‘हिन्दी-साहित्य’—डा० द्विवेदी, पृ० ४१३ ।

४. ‘हिन्दी-उपन्यास’—लेख : ले० नतिन विसोचन शर्मा, “सातोचना” वर्ष २ अंक १ ।

सम्यता के विभिन्न देशीय प्रभावों ने हिन्दी में (अन्य भारतीय भाषाओं में भी) गद्य को जन्म देकर उसके सत्वर विकास में अत्यधिक योग दिया। "पश्चिमी सम्यता के साथ सम्पर्क स्थापित होने से विविध सुधारवादी तथा अन्य आन्दोलनों और नई शक्तियों की वृद्धि से अग्रतत्पूर्व आर्थिक, राजनीतिक और धार्मिक एवं सामाजिक परिवर्तन हुए, जिनके फलस्वरूप हिन्दी-साहित्य और भाषा की गति-विधि भी परम्परा छोड़ कर नवदिशोन्मुख हुई। पूर्व और पश्चिम के सम्पर्क से नवचेतना उत्पन्न हुई, समाज अपनी सौई शक्ति बटोर कर गतिशील हुआ, नवयुव के जन्म के साथ विचार-स्वातन्त्र्य का जन्म हुआ, साहित्य में गद्य की वृद्धि हुई और कवियों ने अपनी परिपाटी-बिहित और रुढ़ि-ग्रस्त कविता छोड़कर दुनिया नई भाँखों से देखनी शुरू की।" मध्य-युगीन आतावरण से निकल कर १९ वीं शती का वह युग जीवन में चहुँमुखी जागरण, परिष्कार और नई दृष्टि लाया। व्यावहारिकता, वस्तु-निष्ठता और वैज्ञानिकता का उदय हुआ। यही कारण है की उपन्यास के रूप में एक समर्थ नवीन साहित्यिक विधा उस युग में उद्भावित हुई। वास्तव में उपन्यास ही एकमात्र साहित्यिक माध्यम है जिसमें जीवन के जटिल से जटिल और गूढ़ से गूढ़ पक्षों को अभिव्यक्त करने की सबसे अधिक शक्ति []। वस्तु-निष्ठता के अपने गुण के कारण ही उपन्यास का मापान्तर करना काव्य की अपेक्षा कहीं अधिक सफलता के साथ सम्भव है।

पहले ही संकेत किया जा चुका है कि हिन्दी उपन्यास के प्रादुर्भाव पर अंग्रेजी साहित्य का प्रत्यक्ष प्रभाव नहीं पड़ा था। बंगाल जिस प्रकार राजनीतिक दृष्टि से, उसी प्रकार साहित्यिक व शैक्षिक दृष्टि से भी अंग्रेजी शासकों के सम्पर्क में, अन्य भारतीय प्रदेशों की तुलना में, बहुत पहले आ गया था। १९वीं शताब्दी के मध्य से ही बंगला में आधुनिक उपन्यासों का सूत्रपात हो चुका था। बंकिमचन्द्र चट्टोपाध्याय उन दिनों बंगला उपन्यास के साहित्याकाश में सूर्य के समान थे। उनकी सूक्ष्म कला का व उनके अन्य समवर्ती उपन्यासकारों का हिन्दी की उठती हुई उपन्यास-धारा पर बहुत अधिक प्रभाव पड़ा। चूँकि तात्कालिक पश्चिमी उपन्यास का बंगला पर प्रभूत प्रभाव था, इस कारण आरम्भिक काल में हिन्दी पर पश्चिमी उपन्यास की छाया प्रत्यक्ष न पड़कर बंगला के माध्यम से आयी, यद्यपि दो-तीन दशकों बाद अनेक पश्चिमी उपन्यासकारों के अनुवाद हिन्दी में उपलब्ध होने के कारण, हिन्दी उपन्यास पर पश्चिमी उपन्यास की अनेक प्रवृत्तियों का सीधा प्रभाव भी पड़ा। 'दुर्गेसनन्दिनी'

१. 'हिन्दी-गद्य की प्रवृत्तियाँ' (निबन्ध-संग्रह) की भूमिका, ले० डा० लक्ष्मीतामर बाण्येय; राजकमल प्रकाशन, बम्बई।

(सन् १८८२) और 'राधारानी' (सन् १८८३) के नाम से बरिष्म बानू इत कम ऐतिहासिक और प्रेमाख्यानक उपन्यासों का अनुवाद हिन्दी में पहले-पहल हुआ।

हिन्दी-उपन्यास के जन्म से पूर्व संस्कृत से अनूदित पौराणिक व धार्मिक कथाएँ तथा 'किस्सा सोता येना,' 'बिस्मा साढ़े तीन बार', 'बहारद्वेष', 'बागो बहा', 'किस्सा हानिमताई', 'तिलस्मे होखबा' आदि हिन्दी की मौलिक व पारसी-उर्दू अनूदित रचनायें हिन्दी-जनता के लोकप्रिय ग्रन्थ थे। किन्तु भारतेन्दु-युग में निवास दास का उपन्यास 'परीक्षा-घुड़' प्रकाशित हुआ। यह हिन्दी का सर्वप्रथम मौलिक उपन्यास है। इसका रचना-काल अज्ञात है किन्तु इसका द्वितीय संस्करण सन् १८८२ में मुद्रित हुआ था। निश्चय ही इसकी रचना कई वर्ष पूर्व हुई होगी। इसके बाद हिन्दी में उपन्यास क्रमशः प्रकाशित होते रहे। काल-क्रम की दृष्टि से प्रथम कुछ उपन्यासों की सूची इस प्रकार दी जा सकती है:—

१. परीक्षा घुड़—ले० श्रीनिवास दास, (१८८२ ई० सं०)
२. नूतन चरित्र—ले० रत्नचन्द्र प्लोडर (१८८३)
३. नूतन ब्रह्मचारी—ले० बालकृष्ण मट्ट (१८८९)
४. निवेष्टी—ले० किशोरीलाल गोस्वामी (१८८८)
५. विषया विपत्ति—ले० राधाचरण गोस्वामी (१८८८)
६. स्वर्गीय कुसुम—ले० किशोरीलाल गोस्वामी (१८८९)
७. हृदयहारिणी—ले० किशोरीलाल गोस्वामी (१८९०)
८. संबंधलता—ले० किशोरीलाल गोस्वामी (१८९०)।

'निस्तहाय हिन्दू' (ले० राधाकृष्ण दास) का रचना-काल डा० बाणेश्वर ने सन् १८९० ई० दिया है जबकि डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ने सन् १८८६।

१. 'धार्मिक हिन्दी साहित्य'—डा० बाणेश्वर, पृ० २०३।

२. डा० माताप्रसाद गुप्त के 'हिन्दी-पुस्तक-साहित्य' में 'वनोहर उपन्यास' नामक एक उपन्यास का उल्लेख मिलता है, जिसका संशोधित रूप (सन् १८७१) ही आज उपलब्ध है। इसी को डा० गुप्त ने हिन्दी का सबसे पहला मौलिक उपन्यास माना है। विस्तार के लिए देखिए—'उपन्यास की व्युत्पत्ति'।

स्वयं भारतेन्दु ने एक उपन्यास लिखना धारम्भ किया था जिसका कुछ भग 'कविवचन सुधा' में प्रकाशित हुआ था। 'हथीर हठ' दूसरा उपन्यास था जिसका एक परिच्छेद बहु लिख चुके थे किन्तु इसी बीच में उनकी मृत्यु हो गई। 'पूर्ण प्रकाश चन्द्रप्रभा' का उन्होंने मराठी से अनुवाद किया। साथ ही अन्य लेखकों को अनुवाद-कार्य में उन्होंने प्रोत्साहन दिया।

उपर्युक्त उपन्यासों की सामान्य विशेषताएँ:—

१. कला की दृष्टि से ये उपन्यास हीन हैं। कथानकों में जटिलता का अभाव है। चरित्र-चित्रण भी निम्न कोटि का है। इनमें जीवन के वैविध्य के दर्शन नहीं होते। कथोरकथन का विशेष प्रयोग नहीं है। भावों की तीव्रता और प्रदण्डता इनमें प्रायः नहीं मिलती। मनोवैज्ञानिक चित्रण से तो ये सर्वथा शून्य हैं।

२. उस समय के लेखक पश्चिमी सभ्यता के प्रभाव में तत्कालीन समाज के तथ्याकर्मित नैतिक पतन से दुःखी थे। साधारणतः सामाजिक और विशेषकर गार्हस्थिक जीवन से सम्बन्धित नीति, न आचार की शिक्षा देने के हेतु उन्होंने उपन्यास की अपनी माध्यम बनाया। अनेक सुधारवादी आन्दोलनों के प्रभाव में कठोर धार्मिक व नैतिक अनुशासन, पाप-पुण्य की परम्परागत दृष्टि का प्रचार इन उपन्यासों द्वारा हुआ। इस सम्बन्ध में संस्कृत से तद्विषयक अवतरण उद्धृत किए गये, पात्रों द्वारा लम्बे-लम्बे स्वगत भाषण दितबाये गये। उपदेश की प्रवृत्ति के प्रधान रहने के कारण कला-यत्न स्वभावतः ही गौण पड़ गया।

३. अपेक्षाकृत कम उपदेश-प्रधान उपन्यासों में प्रेम-व्यवहारी को भी पर्याप्त स्थान मिला।

४. भाषा की दृष्टि से अधिकांश उपन्यासों में संस्कृतनिष्ठ भाषा का प्रयोग हुआ है।

सन् १८३१ में हिन्दी-उपन्यास-इतिहास का एक नया युग धारम्भ हुआ क्योंकि इस वर्ष 'हिन्दी का प्रथम साहित्यिक उपन्यास' 'चन्द्रकांता' (ले० देवकीनन्दन खत्री) प्रकाशित हुआ। इसके बाद उपन्यास-साहित्य का विकास सवेग होता गया और क्रमशः कविता और नाटक से अधिक महत्वपूर्ण स्थान इसने ग्रहण किया।

सन् ३६ तक के हिन्दी के प्रमुख उपन्यासों का हम इस प्रकार वर्गीकरण कर सकते हैं:—

(१) मुक्त काल्पनिक-कथानक-प्रधान उपन्यास, (२) सामाजिक-कथा-प्रधान उपन्यास, (३) ऐतिहासिक-कथानक-प्रधान उपन्यास ।

(१) मुक्त काल्पनिक-कथानक-प्रधान उपन्यास—इस वर्ग में दो प्रकार के उपन्यास आते हैं—(क) ऐयारी-तिलस्मी और (ख) जाग्रूनी उपन्यास ।

(क) ऐयारी-तिलस्मी उपन्यास—हिन्दी में यह परम्परा उर्दू की मध्यता फारसी से आई । 'तिलस्मी होशबा' और अमीर हमजा के अनेक तिलस्मी उपन्यास का हिन्दी लेखकों पर गहरा प्रभाव पड़ा । सबसे पहले जिगोरीलाल गोस्वामी 'स्वर्गीय मुमुम' (' ८९) और सर्वगलता (' ९०) उपन्यासों में तिलस्मी तत्त्वों का आंशिक रूप से प्रयोग किया । इसके बाद भी वह तिलस्मी कथामातों का मोह नहीं छोड़ सके । किन्तु इस क्षेत्र में देवकीनन्दन खत्री सबसे अधिक प्रतिभाशाली लेखक हुए । उनके सर्वाधिक लोकप्रिय उपन्यास 'बन्दकान्ता' १८९१ में, 'बन्दकान्ता संवत्ति' १८९६ में और 'मृतनाथ' १९०९ में प्रकाशित हुए । 'बन्दकान्ता संवत्ति' और 'मृतनाथ' लगभग दो-दो सहस्र पृष्ठों के बृहदाकार उपन्यास हैं । देवकीनन्दन खत्री के बाद उनकी गठानुगतिज्ञता में अनेकानेक तिलस्मी उपन्यासकार हिन्दी क्षेत्र में आये किन्तु साहित्यिक गुण की दृष्टि से उनका अधिक महत्त्व नहीं है । केवल 'पुतली महल' के लेखक रामलाल वर्मा का नाम उल्लेख्य है । डा० श्रीहृष्ण लाल के मत में 'भावना और खैली दोनों ही की दृष्टि से तिलस्मी उपन्यास चारण-काव्यों के अनुगामी जान पड़ते हैं ।' देवकीनन्दन खत्री की कृतियों में अशुभ कौशल और कल्पना-ऐश्वर्य है । ये उपन्यास इतने संगति-पूर्ण और यथार्थ खैली में लिखे गये हैं कि पाठक सहसा इनमें विश्वास करने लगता है । 'कुछ पाठकों को तो ऐसी घ्रांशका होने लगी कि कहीं उनके घरों के नीचे ही कोई तिलस्म न हो ।' साहित्यिक पत्र-पत्रिकाओं में तो इनके कथानकों की सम्भवता और असम्भवता को लेकरवाद-विवाद भी चले । यह बात इन उपन्यासों की सीखो की विश्वासोत्पादकता की ही चोतर है । किन्तु क्रमशः भौतिक कल्पना-सामर्थ्य के अभाव में इस कला का ह्रास हुआ और इस प्रकार के उपन्यासों में अतिप्राकृत, अविश्वसनीय तत्त्वों का समावेश होने लगा । इन उपन्यासों की रचना के मूल में, जैसा कि देवकीनन्दन खत्री ने स्वयं स्वीकार किया है, हिन्दी पाठकों का मनोरंजन करने की ही प्रवृत्ति थी । 'किन्तु मनोरंजन की समता भी कला का एक प्रधान अंग है और उसकी प्रगति का चोतर है, अतः तिलस्मी उपन्यासों को कलात्मक उपन्यासों का प्रथम रूप समझना चाहिए ।' १

१. 'आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास'—डा० श्रीहृष्ण लाल, पृ० २७७।

(स) जासूसी उपन्यास—इस क्षेत्र में गोपालराम गहमरी का नाम प्रथम और अन्तिम शब्द है। इस परम्परा का जन्म और विकास धर्मजी उपन्यासों—विशेषकर सर आर्चर कानन डायल की कृतियों—के अनुवादों की छाया में हुआ। किन्तु गहमरी प्रथम उनके समवर्ती अन्य जासूसी उपन्यासकारों में डायल की-सी ठाकुरता, सूक्ष्म दृष्टि, संतोषी सहजता और विश्वासोत्साहकता और सबसे अधिक कल्पना-शक्तित्व-वैशिष्ट्य की परिलोचना है। सन् १८९६ में 'अद्भुत सात' से लेकर 'गुप्त भेद', सन् '१३ तक गहमरी के दर्जनों जासूसी उपन्यास हिन्दी के पाठकों के समक्ष आये।

सन् '१८ से प्रेमचन्द आदि के आविर्भाव से उच्च कोटि के मौलिक सामाजिक उपन्यासों की परम्परा प्रारम्भ हो गई और तब क्रमशः तिलस्मी और जासूसी उपन्यासों की रचना कम होती गयी।

(२) सामाजिक कथानक-प्रधान उपन्यास—इस वर्ग के अन्तर्गत तीन उपवर्ग किये जा सकते हैं—

(क) प्रेमाख्यानक, (ख) उपदेष्टा-प्रधान और (ग) समस्या-प्रधान सामाजिक उपन्यास।

(क) प्रेमाख्यानक उपन्यास—इनके आदि लेखक किशोरीलाल गोस्वामी हैं। सन् '८६ में हो 'स्वर्णीय कुसुम' की रचना हो गयी थी। 'तारा', 'चौधरी का नगीना' 'कुसुम कुमारी' आदि गोस्वामी के अनेक प्रेमकथा-प्रधान उपन्यास हैं। इन पर रीति-काव्य-परम्परा का प्रभाव स्पष्ट है। रीति-काव्यों के अनुकरण पर प्रेम का, माग, परिहास, अभिसार आदि प्रसंगों में बिखरा इस वर्ग के उपन्यासों की विशेषता है। शासनारजित व ऊहात्मक उक्तियाँ भी इनमें मिलती हैं। कुछ उपन्यासकारों पर प्रारम्भिक-काव्य की परम्परा के प्रेम-चित्रण का प्रभाव भी देखा जा सकता है। रामलाल वर्मा का 'गुलबदन' इसी प्रकार का उपन्यास है।

धार्मिक ढंग के प्रेमाख्यानक उपन्यासों का प्रारम्भ अतुरसेन शास्त्री के 'हृदय की परत' ('१८) से होता है। अतुरसेन शास्त्री के 'आभिचार' ('२४) 'अमर अभिलाषा' ('३३) व 'आत्मदाह' ('३६), केचन वर्मा 'उग्र' के 'बंद हृदयों के छूत' ('२७) व 'कुसुमा की बेटी' ('२८), निराला के 'मलका' ('३३) एवं 'निरुपमा' ('३६) तथा बृन्दावन सात वर्मा के 'प्रेम की भेंट' ('३१) व 'कुँडली बक' ('३२) उपन्यासों में प्रेम का बिखरा धार्मिक रीति पर दृष्टा है। अद्यतन, मनोवैज्ञानिकता व समस्या-भूत दृष्टि से हैं जो इन उपन्यासों को गोस्वामी आदि के उपन्यासों से अलग करते हैं।

(ग) उपदेश-प्रधान—इन उपन्यासों की परम्परा सन् १८८२ के 'परीस गुरु' से आरम्भ हुई थी। तदनन्तर इस प्रकार के उपन्यासों की रचना प्रभूत मात्र में होने लगी। उपन्यासों की वर्धमान लोकप्रियता से लाभ उठाने के विचार से धर्म-प्रचारकों और समाज-सुधारकों ने उपन्यासों में आने-घपने विश्वास और मठ-विशेषों का प्रचार करना आरम्भ कर दिया। इस प्रकार उपदेश-प्रधान उपन्यासों की वृद्धि बड़े वेग से होती रही। पौराणिक व सामाजिक दोनों प्रकार के नीति-प्रधान उपन्यास लिख गये। 'सती सीता', 'सती मदासता' आदि पौराणिक उपन्यास इस शिक्षित पर्यालोचन में नगण्य हैं। नीति-प्रधान सामाजिक उपन्यासों का भी महत्त्व इसी दृष्टि से है कि इन्हीं कृतियों से समस्या-प्रधान उच्च कोटि के सामाजिक उपन्यासों का विकास हुआ। उपदेशात्मक उपन्यासों में परम्परागत व्यक्तिगत गुणों (यथा सत्य, दया, तपस्या, पातिव्रत्य आदि) की महत्ता प्रकट की गयी तथा घरेलू व सामाजिक क्षेत्रों में से प्रतिदिन के जीवन की सामग्री से कथा-वस्तुओं का निर्माण किया। बाल विवाह, स्त्रियों की दासता, जाति-पाँति का भेद, दहेज, अस्पृश्यता, सास-बहू व ननद-नौजाई के झगड़ों को लेकर स्थूल नीतिपरक आदर्शों की प्रतिष्ठा की गयी। मानव-स्वभाव के सजीव निरूपण, व जीवन के अधिक गम्भीर पक्षों के चित्रण के अभाव में तथा उपदेशों के आधिक्य एवं अरोचकता के कारण इन उपन्यासों की कला निम्न स्तर की है।

गोपालराम महमरी के 'बड़ा भाई' ('६८) व 'सास-पतोहू' ('६८), काविक प्रसाद लानी का 'दीनानाम' ('६६), ईश्वरी प्रसाद का 'स्वर्णमयी' ('१०), रामनरेश त्रिपाठी का 'मारवाड़ी और पिशाचिनी' ('१२), लज्जाराम शर्मा का 'आदर्श हिन्दू' ('१५), ब्रजनन्दन सहाय का 'अरण्यदासा' ('१५) व चाँदकरण का 'कालेज होस्टल' ('१६) शिक्षा व उपदेश-प्रधान उपन्यासों के प्रमुख व प्रतिनिधि उदाहरण हैं।

सेवासदन ('१८) के बाद प्रेमचन्द आदि की परम्परा के आरम्भ हो जाने से उपदेश-प्रधान उपन्यासों की रचना विरल होती गयी।

(घ) समस्या-प्रधान सामाजिक उपन्यास—सन् १९१८ में प्रकाशित प्रेमचन्द का 'सेवासदन' इस वर्ग का प्रवर्तक उपन्यास है। इस वर्ग की कला का चरमोत्कर्ष भी प्रेमचन्द के सन् '३६ के 'गोदान' में मिलता है। 'गोदान' की गणना मात्र हिन्दी के सर्वोत्कृष्ट उपन्यासों में की जाती है। 'सेवासदन' और 'गोदान' के मध्यवर्ती काल में निम्नलिखित उपन्यासों के नाम उल्लेखनीय हैं :—

'सेवासदन'—प्रेमचन्द ('१८), 'प्रेमाश्रम'—प्रेमचन्द ('२२), 'देहाती दुनिया'
—शिवपूजन सहाय ('२६), 'रंगभूमि'—प्रेमचन्द ('२५), 'कायाकल्प'—प्रेमचन्द
('२६), 'भीठी चुटकी'—भगवतीप्रसाद वाजपेयी ('२७), 'विदा' प्रतापनारायण
श्रीवास्तव ('२८), 'नियंता'—प्रेमचन्द ('२८), 'अनाथ पत्नी'—भगवतीप्रसाद
वाजपेयी ('२८), 'प्रतिज्ञा'—प्रेमचन्द ('२९), 'माँ'—विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक
('२६), 'कंकाल'—प्रसाद ('२६), 'वेश्या पुत्र'—ऋषभचरण जैन ('२९), 'सदाग्रह'
—ऋषभचरण जैन ('३०), 'जराबी'—बेचन शर्मा उग्र ('३०), 'अप्सर'—निराला
('३१), 'गबन'—प्रेमचन्द ('३१), 'त्यागमयी'—भगवतीप्रसाद वाजपेयी ('३२),
'कर्मभूमि'—प्रेमचन्द ('३२), 'तिलसी'—प्रसाद ('३४) और 'गोदान'—प्रेमचन्द
('३६), 'मदारी'—गोविन्दवल्लभ पंत ('३६) तथा 'बचन का मोल'—उषा देवी
('३६) ।

इन उपन्यासों में सर्वप्रथम समाज की गम्भीरतर समस्याओं पर विचार
प्रस्तुत किया गया है । ग्रामीण समाज, मजदूर-वर्ग व मध्य श्रेणी के जीवन का
व्यापक चित्रण इन उपन्यासों में पहले-पहल सफल रूप से हुआ है । नारी की
समस्याओं, विशेषकर वेश्या से सम्बन्धित समस्याओं के निदान की ओर इन उपन्यासों
में पहला पक्षेप किया गया है । पददलित, उपेक्षित, व क्षोभित को प्रकाश में लाकर
सर्वहारा वर्ग पर किये गए अन्यायों व अत्याचारों को इन उपन्यासों ने स्वर दिया ।
हिन्दी में मानवतावादी कलाकारों में प्रेमचन्द प्रथम और सर्वश्रेष्ठ स्थान रखते हैं ।
सम-सामयिक समाज की राजनीतिक, आर्थिक, धार्मिक, नैतिक, गार्हस्थ्यिक आदि
साम्बन्धिक परिस्थितियों के व्यापक चित्रण एवं सत्यम्बन्धी समस्याओं के समाधानों
की ओर ये उपन्यास पहले सच्चे प्रयत्न हैं । इनके सम्बन्ध में मुख्य बात यह है कि
अपने पूर्ववर्ती नीति अथवा उद्देश-प्रधान सामाजिक उपन्यासों की तुलना में कलात्मक
दृष्टि से ये कहीं अधिक उच्च कोटि की रचनाएँ हैं । ये सभी आदर्शवादी उपन्यास
हैं, यद्यपि ऋषभचरण जैन, बेचन शर्मा 'उग्र' व प्रसाद-कृत 'कंकाल' में यथार्थानुसृतता
अपेक्षाकृत रेखांकित है ।

(३) ऐतिहासिक उपन्यास—इस आरम्भिक युग में 'अधिकांश ऐतिहासिक
उपन्यास केवल नाम मात्र के ऐतिहासिक हैं क्योंकि उनमें लेखकों ने इतिहास की
छोट में तिलस्म, अग्यारी और प्रेम प्रसंगों की ही अवतारणा की है । उस युग का
सांस्कृतिक वातावरण, महत्त्वपूर्णों का चित्रण और महान् भावनाओं का प्रतिरजित
चित्र उनमें लेशमात्र भी नहीं है ।" किणोरी साल बोस्वाथी के १८९० में प्रकाशित

‘सर्वगतता’ को प्रथम ऐतिहासिक उपन्यास कहा जा सकता है; नाम मान की ऐतिहासिकता को लिए हुए उपन्यासों में से अधोलिखित कुछ नाम उल्लेखनीय हैं :—

बलमद्रसिंह ठाकुर—सौंदर्य कुसुम (‘१०), जयश्री (‘११) व सौंदर्य प्रभा (‘११) :

किसोरीलाल गोस्वामी—सेना और सुगंधि (‘११), सात कुंवार (‘१२) व रजिया बेगम (‘१५) ।

ब्रजनन्दन सहाय—सातचीन (‘१६) ।

दुर्गाप्रसाद खत्री—धर्मपलात (‘१७) ।

गोविन्दबल्लभ पंत—सूर्यास्त (‘२२) ।

भगवतीचरण वर्मा—पतन (‘२७) ।

श्यामचरण जैन—गहर (‘३०) ।

हिन्दु संपादक: ऐतिहासिक उपन्यास का सूत्रपात बुद्धानुमान वर्मा के ‘गड कुंवार’ (‘१०) से होता है। भगवतीचरण वर्मा का ‘विजयेश्वर’ (‘१४), व बुद्धानुमान वर्मा का दूसरा ऐतिहासिक उपन्यास ‘विराटा की पत्नी’ (‘१६) भी सामान्य काल की प्रकाशित रचनाएँ हैं। ऐतिहासिक काल व काल्पनिक घटनाओं द्वारा इसी उपन्यासों में बहती बार ऐतिहासिक वातावरण की सजीव सृष्टि की गयी। बाल्य-बोधन, चरित्र-निर्माण, ऐतिहासिक तथ्यों व साधुजीव सांस्कृतिक वातावरण की दृष्टि से ये उपन्यास केवल ऐतिहासिक पुस्तक-श्रृंखला को ही नहीं लिए हुए हैं, बल्कि काल्पनिक घटनाओं में प्रथम ऐतिहासिक उपन्यास हैं।

(ई) जैनगंध का पदार्ण

१९१६ में ‘जोशना’ प्रकाशित हुआ। अनेक समीक्षकों के मन में यह द्वितीय उपन्यास से हीने अत्यंत शब्द था। तो फिर सन् ‘१५ में ‘मृतीका’ के साथ हीने के इन छंद में पदार्ण का क्या महत्त्व है? क्या हीने ने प्रेमचंद की वाग्यता को बहुत धरा सतुष्ट किया है? क्या हीने ने प्रेमचंद की वाग्यता के लेखक की है? अत्यंत प्रत्यक्ष का उत्तर निरपेक्ष हो समाधानक होता। मृतीका वाग्यता के अत्यंत द्वि-विध छंदों में हीने ने अपने अत्यंत रस, इसे यदि अंतर्गत से बड़ा बार दो हीने वाग्यता में इस प्रकार कहा जा सकता है—हीने के उपन्यास द्वि-वि-वाग्य

में सर्वप्रथम चरित्र-प्रधान उपन्यास है, जौनेन्द्र हिन्दी साहित्य के सर्वप्रथम व्यक्तिवादी उपन्यासकार है और जौनेन्द्र के उपन्यास सर्वप्रथम मनोवैज्ञानिक उपन्यास हैं। इन बाव्यों सम्पूर्ण अर्ध-शैलीय उपन्यासों के लिए पूर्ववर्ती अध्यात्मिक परिस्थितियों का भावनात्मक आवश्यक है।

‘सेवासदन’ की तिथि सन् १८ से पूर्व हिन्दी उपन्यासों में चरित्र-चित्रण की कला का सम्यक् विकास नहीं हुआ था। व्यंग्य-चित्र और रेखा-चित्र से अनेक ‘मरेखे’ उपन्यासों में मिल जाते हैं किन्तु पात्रों की चरित्रिक विशेषताओं का निरूपण प्रारम्भ नहीं हुआ था। प्रेमचन्द ने पहले-पहल चरित्र-चित्रण में अपनी दक्षता का परिचय दिया। उनके उपन्यासों में इस कला का विकास निरन्तर होता रहा। ‘रंग-भूमि’ के सूरदास, ‘प्रेमाश्रम’ के ज्ञानचंदर तथा ‘गोदान’ के होरी में चरित्र-चित्रण-कला का चरम निदर्शन है। इन उच्च कोटि के चरित्रों के रहते हुए भी ‘रंगभूमि’ ‘प्रेमाश्रम’ व ‘गोदान’ चरित्र-प्रधान उपन्यास नहीं हैं क्योंकि चरित्रों की सृष्टि इनका उद्देश्य नहीं है। ये उपन्यास समाज के व्यापक से व्यापक चित्रण के लक्ष्य से प्रणीत हुए हैं, यही कारण है कि इनके चित्र-कलात्मक विज्ञान और विस्तृत हैं। किन्तु ‘सुनीता’ में चरित्र ही उपन्यास के प्रधान तत्त्व हैं, इसमें जीवन को अपने आकार में परिवर्तित करने का प्रयास नहीं है। सुनीता, हरिप्रसन्न, और श्रीकान्त के व्यक्तित्व ही उपन्यास की सत्ता के आधार-स्तम्भ हैं। प्रेमचन्द व उनके अन्य समकालिकों की कृतियों में चरित्र-चित्रण का महत्व असंदिग्ध है किन्तु पात्रों द्वारा जीवन की व्यापक अभिव्यक्ति का महत्त्व और भी अधिक है, अतएव उन्हें हम चरित्र-प्रधान उपन्यास की संज्ञा से अभिवृत्त नहीं कर सकते।

दूसरी स्थापना भी चरित्र-चित्रण से सम्बद्ध है। यद्यपि ‘सुनीता’ से पूर्व चरित्र-चित्रण उपन्यास का एक आवश्यक अंग था और ‘प्रकार-विशेष का व्यक्तिकरण’ प्रारम्भ हो गया था, किन्तु सभी पात्र अपेक्षाकृत जातीय अधिक थे। चूंकि सामाजिक चेतना की अभिव्यक्ति ही प्रेमचंद आदि उपन्यासकारों का ध्येय था, उनके पात्र अपनी वैयक्तिक विशेषताओं को रखते हुए भी अपनी जाति अथवा समाज-विशेष के ही प्रतिनिधि अधिक थे। कारण यह है कि सामाजिक-भौतिक चेतना की अभिव्यक्ति के लिये समाज के प्रतिनिधि अर्थात् जातीय पात्र ही उपयुक्त रहते हैं। किन्तु चूंकि ‘सुनीता’ की प्रकृति बहुमुखी, इतनी नहीं है जितनी कि अन्तर्मुखी सुनीता आदि चरित्रों की वैयक्तिक विशेषताएँ उनकी सामाजिक अर्थात् सामान्य विशेषताओं की तुलना में अधिक भारी हैं। समष्टि-केन्द्रित अवस्था ॥ उपन्यास की दिशा को व्यक्ति-

केन्द्रित करने धीर वैयक्तिक पात्रों के प्रथम स्रष्टा होने के कारण 'मुनीठा' का प्रथम व्यक्तिवादी उपन्यासकार है ।

अपनी चरित्र-प्रधानता और अन्तराभिमुखता के कारण जैनेन्द्र के उपन्यास में मनोवैज्ञानिक निरूपण स्वभाविक था । प्रेमचंद आदि की अपेक्षा 'मुनीठा' में मनोविज्ञान का आशय कहीं अधिक लिया गया है । यह निश्चित है कि जैनेन्द्र को व्यापक सामाजिक चित्रण का एकान्त आभास है । तो क्या उनकी 'मुनीठा' एक गार्हस्थ्यिक उपन्यास है ? यह ठीक है कि उपन्यास एक गृहस्थी की सीमा का दायित्व अतिक्रमण नहीं कर सका है, किन्तु उसमें गृहस्थी की समस्याओं व बातावरण का चित्रण अप्राप्य है । इसकी व्याख्या यही है कि जैनेन्द्र वस्तु-जगत् (विस्तृत समाज व गृहस्थी दोनों) का ही अन्तर्भाव उसमें है) के चित्रकार नहीं है क्योंकि मनोजगत् का चित्रण उनकी कला है । 'मुनीठा' वस्तुतः हिन्दी का प्रथम मनोवैज्ञानिक उपन्यास है ।

स्पष्ट है कि जैनेन्द्र ने प्रेमचंद की परम्परा को बढ़ाया नहीं है क्योंकि उन्होंने उसे पुष्ट भी नहीं किया है । अपनी मौलिकता की सामर्थ्य पर उन्होंने हिन्दी उपन्यास के सिधे नये क्षेत्रों का उद्घाटन किया । इस सम्बन्ध में श्री ननिनविमोचन शर्मा के शब्द उद्धरणिय हैं—

"१९३६ में प्रेमचंद का 'गोदान' प्रकाशित हुआ था, १९३६ में ही जैनेन्द्र की 'मुनीठा' प्रकाशित हुई थी । प्रेमचंद ने अपने दयाधिक उपन्यासों की उत्पत्ति को एक धीरे रक्त कर 'गोदान' में व्यापक से व्यापकतम भारतीय जीवन को शिव के रूप में आकृषित किया । जैनेन्द्र ने प्रेमचंद की, धीरे धीरे प्रेमचंद की नहीं तो सबसे हिन्दी उपन्यास की, उपलब्धि का प्रत्याख्यान करने का मौलिकतापूर्ण साहस दिखाया और 'गोदान' के रचयिता प्रेमचंद से उन्हें सब से अधिक प्रथम धीरे प्रोत्साहन दिया । जैनेन्द्र ने दारि, खेत, मुनी हवा और सामाजिक जीवन के विस्तारों को छोड़कर दारि की दली और कोठरी की सम्यता को, व्यक्ति के धाम्यन्तर जीवन की दुश्मिनी को दहलाइयों को धीरे भी बहने से अपने उपन्यासों को विषय बनाना शुरू कर दिया था । 'मुनीठा' में उपन्यासकार ने सबसे पहली दृष्टि नभाई थी ।"

१. लेख—'हिन्दी उपन्यास'—ले० ननिनविमोचन शर्मा, 'आलोचना'—वर्ष २, अंक १।

तोसरा अध्याय

जंगेन्द्र के उपन्यासों का विशिष्ट विवेचन

‘परस’ *

प्रस्तुत उपन्यास अपने क्षेत्र में जंगेन्द्र की प्रथम कृति है। पहला भाषास होने के कारण यह उपन्यास सभी दृष्टियों से अप्रतीक्षित और अपरिपक्व रचना है। भाषा ‘परस’ का महत्त्व इतना ही है कि जंगेन्द्र की औपन्यासिक कला के विकास में यह प्रथम कड़ी है। इसके मुख्य के सम्बन्ध में उन्होंने सन् ४१ की भूमिका में स्वयं कहा है, “यह पुस्तक देखते समय जो किया कि अगर इससे इन्कार न करूं तो यहाँ से यहाँ तक बदल तो दूँ ही। पर यह मैं नहीं कर सकता था। भाषा का सच बीते काल के नियम पर नहीं स्वीकार पर ही कायम हो सकता है।”

१४२ पृष्ठों के इस उपन्यास की कथा अधिक बड़ी नहीं है। सत्यधन भादरी की झोंक में बकासत पास करके गाँव में पसा जाता है और वहीं रहने लगता है। वहाँ पड़ोसिन की लड़की कट्टी से, जिसके साथ वह बचपन में खेला करता था, उसका सम्पर्क बढ़ जाता है और वह उसे पढ़ाने लग जाता है। धीरे-धीरे प्रेम प्रणय रूप से प्रस्तुत होने लगता है और सत्यधन अपने भावों से प्रेरित होकर बाल-विधवा कट्टी के विवाह की बात सोचने लगता है किन्तु अपने साथ नहीं, अपितु भग्य किसी सुपान के। इस पर वह अपने सहपाठी मित्र बिहारी को जो स्वच्छन्द और साहसिक वृत्ति का ब्यक्ति है, कट्टी के उद्धार के लिए राजी कर लेता है और उसकी बहन गरिमा के साथ अपने विवाह में भी उसे कोई आपत्ति नहीं है।

परन्तु जब यह प्रस्ताव वह कट्टी के सामने रखता है तो कट्टी सत्यधन के मित्र से विवाह करना अस्वीकार कर देती है, क्योंकि सत्यधन के चरित्रों में सेवा करने में ही वह सुखी है। इस प्रणय-प्रकाशन से सत्यधन प्रभावित होता है और वह एक ओर भादुक प्रेम तथा दूसरी ओर घन, शिष्टा आदि गुणों से सम्पन्न गरिमा के साथ अपने विवाह के प्रस्ताव में निश्चय नहीं कर पाता है। बाद में बिहारी के पिता

१. छोटी भावृत्ति, करवरी १९५३। प्रकाशक—नाथूराम श्रेष्ठी, हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकर कार्यालय, बम्बई-४।

■ गमझने पर प्रथम की वह जीवन का निर्णायक तत्व नहीं बनने देना है धीर गरिमा ने विवाह करने के विषये तैयार हो जाया है। बिहारी धीर कट्टी का जब परिवार होगा है तो बिहारी सत्यधन में कट्टी की सन्तान बढ़ा देकर निराश नहीं होगा। उनके प्रति अधिक शुभ धीर धारण ही होगा है। तथा कट्टी भी बिहारी की सरल एवं आत्मीयता के कारण उसे अपने हृदय में सत्यधन के समस्त ही स्थान दे देगा है। बाद में, दोनों एकाग्र में, परिणय की प्रतिभा में आबद्ध होते हैं कि प्रविष्टि में विवाह नहीं करेंगे, किन्तु साथ भी रहेंगे। 'हम एक होंगे—एक प्राण ही तन कोई हमें भुला नहीं कर सकेगा।'

गरिमा धीर सत्यधन का विवाह सम्पन्न हो जाता है धीर गरिमा गाँव आ जाती है। कट्टी से उतरी अनिष्टता बढ़ती है पर धीर ही गाँव के नीरम धीर अपरि-वर्तनीय वातावरण से ऊब कर सत्यधन के साथ शहर चोट आती है। सत्यधन गरिमा के पिता का व्यवसाय संभालने लगता है क्योंकि बिहारी तो इन बच्चों में न प्यार कर भ्रमण करने जमा गया है। सत्यधन के दुर्गन्धहार के कारण गरिमा के पिता मरते समय अपनी समस्त सम्पत्ति बिहारी को ही दे जाते हैं। इस पर सत्यधन क्रुद्ध होकर भ्रमण रहने लग जाता है किन्तु घनाभाव के कारण धीर ही बिहारी धीर कट्टी के सहायता के आग्रह को स्वीकार कर लेता है। बिहारी धन की चिन्ता न कर गाँवों में हल जीतने की इच्छा से सब त्याग कर जमा जाता है धीर कट्टी बच्चों को पढ़ाने का निश्चय करती है।

कथानक बहुत साधारण धीर सीधा है। बाद में उपन्यासों की सी प्रत्यक्षता धीर रहस्यमयता का 'परल' में प्रभाव है। भावुकता का आधिक्य ही इस कृति का वैशिष्ट्य है। भावुकता यद्यपि लेखक के अन्य उपन्यासों में भी मिलती है किन्तु वहाँ वह बोद्धिकता के पुट से संतुलित रहती है। 'परल' मात्र हृदय का उद्गार है। आधुनिक चिन्तन के सूत्र भिन्नते हैं किन्तु उनकी दृष्टि साथ भी सकती है। परिवर्-विज्ञान गूढ़ता धीर अटलता से दृश्य है। सत्यधन आदर्श के पीछे भागता है किन्तु उसमें न तो गम्भीर चिन्तन की सामर्थ्य है धीर न ही आदर्श के अनुपालन की। वह वास्तव में अनुदार वृत्ति का पुरुष है धीर आत्म-प्रवचक है। ऐश्वर्य के प्रति उसका प्रबल आग्रह उसके सकल व्यक्तित्व को अभिभूत किए है। वह कट्टी से प्रेम करता है धीर जानता है कि कट्टी को उसके प्रति सगाध प्रीति धीर बढ़ा है किन्तु एक धीर न तो उसमें समाज की परम्परागत रुढ़ि को विच्छिन्न करने की शक्ति है धीर न ही दूसरी धीर गरिमा के साथ मिलने वाली सम्पत्ति व प्रतिष्ठा को ठुकरा देने वाला

आत्म-भोरव । माँ के जीवन और बिहारी के पिता की सम्पत्ति की घोट लेकर वह भगाव प्रेम और थड़ा भण्डा करने वाली कट्टी को भस्वीकार कर गरिमा का पाणि-ग्रहण करता है । बाद में स्वसुर के व्यवसाय के सम्मानने पर वह धनीपार्जन में इतना व्यस्त होने का अभिनय करता है कि अपने उपकारों वृद्ध की ओर से घसावधान हो जाता है और उसे असौम्य मानसिक कष्ट पहुँचाता है । घन के प्रति उसकी यह उपलक्ष्यता फिर प्रकट होती है और स्वसुर की सम्पत्ति का कुछ भी भंडा न मिलने पर वह उसके प्रति क्रुद्ध होता है और अपने को प्रवर्धित समझता है । ग्रहणकार और और 'भादसों' के लोखलेपन ॥ कारण एक बार सर्व-न्याय करने पर भी वह फिर बिहारी से घन लेने के लिए बाध्य होता है ।

कट्टी बचपन ही से सत्यधन के साथ खेती घायी है और उससे शिक्षा पाती घायी है । अपने मास्टर में उसे अपरिमित थड़ा है, भक्ति है और यह थड़ा-भक्ति कब प्रणय का रूप ग्रहण कर लेती है, वह एकाएक नहीं जान पाती है । सत्यधन जब बिहारी से उसके विवाह का प्रस्ताव रखता है तब कट्टी अपने घन्तर में अनुभव करती है कि मास्टर के प्रति उसकी भावक्ति कही अधिक बहरी है, कि वह सत्यधन के प्रतिरिक्त किसी से भी प्रणय-सम्बन्ध स्थापित नहीं कर सकती । यह ज्ञात होने पर भी कि सत्यधन का विवाह गरिमा से होगा, उसे गरिमा ॥ प्रति तनिक भी ईर्ष्या वा द्वेष का अनुभव नहीं होता । वह अपनी 'जीजी' के स्वागत के लिए हृदय से तैयार है और उसका भद्रम्य आग्रह है कि 'जीजी' अपने ही पहली बार वही के हाथ का बना भोजन खाये । अपनी 'जीजी' की भयक सेवा करने और उसका स्नेहसिक्त आशीर्वाद पाने का उसमें अपूर्व उत्साह है । बिहारी के हृदय की स्वच्छता और सहायकभूति पाकर उसमें उसके प्रति ममत्व का भाव उपजता है और सत्यधन के प्रति अपनी थड़ा को उसके साथ बाँटने के लिए वह तैयार है । बिहारी उसमें आधिपत्य की तृष्णा का अभाव और लोकोत्तर आत्मोत्थरण की भावना देख कर उससे प्रतिज्ञा में आबद्ध हो जाता है । घन के लिए कट्टी में कोई इच्छा नहीं है । बहुत-सा घन वह सत्यधन की दे देती है । भय वह आशीर्वाद बच्चों को पढ़ाने में ही संतोष और सुख प्राप्त करेगी । वास्तव में 'कट्टी' भादसों जगत की प्रतीकिक सृष्टि है । उसका विग्रह ऊर्जस्वित कल्पना और लोकातीत भादसों के कोमल एवं रेशमी सन्तुषों से बना है ।

परिणों के सम्बन्ध में स्वयं लेखक का कथन है, "-----उसके (परत के) सत्यधन की व्यर्थता मेरी है और बिहारी की सफलता मेरी भावनाओं की है । और

कटो वह है जिसने मुझे व्यर्थ किया और जिसे मैं अपनी समस्त भावनाओं का बरदान देना चाहता था।”^१

उपन्यास का प्रेरणा-स्रोत क्या था, इस विषय में जैनेन्द्र ने एक स्थान पर लिखा है। “तैयारी नहीं थी, कुछ सोचा नहीं था, जाना नहीं था, ऐसी हालत में सन् १९२६ में ‘परस्’ लिख गया। प्रश्न होगा कि प्रेरणाओं से वह पुस्तक लिखी? उत्तर में बाहरी परिस्थितियों की प्रेरणा तो यह कहिए कि मैं खाली था और नहीं जानता था कि अपना और अपने समय का क्या बनाऊँ। दूसरी, जिसे भीतरी कहनी चाहिए, यह कि एक घटना का बोझ मन पर था जिससे दबा न रहूँ तो मुझे हलका हो रहना साजिमी था। कह नहीं सकता कि पुस्तक में जीवन की घटित घटना और मन की कल्पना हैं तारों का ताना-बाना किस तरह बँठा। पुस्तक घटना और कल्पना का कुछ ऐसा रासायनिक मिश्रण है कि उन दोनों के किमी ध्रुवों को भी एक-दूसरे से धन्य नहीं किया जा सकता।”^२ ऊपर की संज्ञित ‘घटना’ जैनेन्द्र के युवा काल में ही घटित हुई थी। यही कारण है कि वास्तविक ‘घटना’ पर आधारित होने पर भी उपन्यास में इतनी भाव-प्रबलता है और आदर्श-करण है क्योंकि ये दोनों ही बातें जीवन-मुसम है।

क्रिया-कल्प की दृष्टि से भी मेखर की अन्य कृतियों की तुलना में इस उपन्यास में अनेक सामान्य और विशिष्ट तत्व हैं। पहले कहा जा चुका है कि ‘परस्’ में बौद्धिकता का अभाव और भावुकता का अधिकत्व है। इस कारण इसकी वर्णन-शैली में अनेक स्थलों पर काश्मियता दृष्टिगोचर होती है।^३ अन्तर्वृत्तियों का व्यवस्थित अन्य उपन्यासों की तरह इसमें भी मिलना है पर उसमें प्रतिबुद्धता और मायित्व का प्रायः अभाव है। चरित्र-प्रधान होने पर भी ‘परस्’ में मनस्त्व का विशेषण और विवेकपूर्ण अधिक नहीं है। यही कारण है कि इसकी कथा-वस्तु अशास्त्र अधिक स्पष्ट है। भाषा-शैली के विषय में एक बात मुख्य रूप से उल्लेखनीय है। मेखर ने स्थल-स्थल पर वाटक को सम्बोधित किया है मानो वह भी मेखर के साथ

१. ‘साहित्य का क्षेत्र और प्रेक्ष’—जे० जैनेन्द्र कुमार पृ० १३।

२. ‘साहित्य का क्षेत्र और प्रेक्ष’—जे० जैनेन्द्र कुमार पृ० ४३१।

३. यथा—पृ० २०, पृ० ३७, पृ० ४१, पृ० १०३ इत्यादि।

कहानी की घटनाओं का दर्शक है। यह पद्धति चूँकि आज प्रचलन में नहीं है, इस उपन्यास में उतनी ही बढ़ी लगती है जितनी कि देवकीनन्दन खत्री और किशोरीलाल गोस्वामी की कृतियों में। भाषा के सम्बन्ध में विशेष अध्ययन अगले अध्याय में किया गया है। पात्रों की आकृति का वर्णन भी इस उपन्यास में पर्याप्त मात्रा में मिलता है जिसका बाद के उपन्यासों में धभाव है।

सुनीता'

'सुनीता' की कथा 'कोई लम्बी-चौड़ी' नहीं है क्योंकि 'कहानी सुनाना मेरा उद्देश्य ही नहीं है।' प्रस्तुत कृति में कथा के सूत्र बहुत थोड़े हैं, जो हैं वे इस प्रकार हैं :—

श्रीकान्त और हरिप्रसन्न बालिष्ठ-समय में विभक्त रहे हैं। किन्तु इधर कुछ वर्षों से इनका मिलना नहीं हुआ है। हरिप्रसन्न राजनीतिक व्यूहधर्मों और सत्याग्रहों में भाग लेकर क्रांतिकारी बन चुका है, और श्रीकान्त अब विवाहित है और बचामत्त कर रहा है। अन्ततः कारणों से हरिप्रसन्न का श्रीकान्त के यहाँ ठहरना होता है। इस काल में वह सुनीता—श्रीकान्त की पत्नी—की ओर आकृष्ट होता है। सुनीता भी हरिप्रसन्न के प्रति उत्सुक है और उसके विभिन्न रहस्यमय व्यक्तित्व से प्रभावित है। वह हरिप्रसन्न को बाँधे रखने की चेष्टा करती है। श्रीकान्त भी चाहता है कि वह अपने इस मित्र की असाधारण से साधारण स्तर पर ले आये। और जब वह किसी कार्यवश लाहौर आता है तो सुनीता से कह जाता है कि वह हर प्रकार से हरिप्रसन्न को रोक ले। इधर हरिप्रसन्न कहना करता है कि यदि सुनीता उनके दल की प्रेरणाप्रयी कृतितोषी 'देवी चौधरानी' बन सके तो देश का आर्थिक बहाराण हो। सुनीता भी एक रात के लिए दल के मुखियों से मिलना स्वीकार कर लेती है। जिस रात सुनीता और हरिप्रसन्न दल के स्थान की ओर खाना होते हैं, उन्ही रात श्रीकान्त वापस आता है और घर की बंद देखाता है। उमर हरिप्रसन्न सुनीता को गाय लेकर जंगल में गुप्त स्थान पर पहुँचाना है तो वह पाता है कि उसका दल मनरे में है चूँकि पुलिस को पता लग गया है। इस पर उस जंगल में उगे अपनी बामना की अभिव्यक्ति का अवसर मिलता है। सुनीता भी इस व्यक्ति के प्रति, जो अपनी

१. कथा—पृ० १४, २०, १२८ इत्यादि :

२. चौथा संस्करण, नितम्बर, १९४६। प्रकाशक—भाबुराम प्रेस, हिन्दी एम्प राताकर कार्यालय, विरगाँव, बम्बई—४।

काम-प्रभुक्ति के कारण ही इनका दुर्धर्म और प्रचण्ड है, पीड़ा का अनुभव करती और उसके सामने अपना निराकरण शरीर प्रस्तुत करती है किन्तु हरिप्रसन्न । सज्जा का अनुभव करता है और सुनीता को स्वीकार नहीं करता । घर सौदने सुनीता हरिप्रसन्न से वचन लेती है कि वह अपने को ऐसी परिस्थिति में नहीं जाने दिये कि उसकी मृत्यु की भावना हो । हरिप्रसन्न सदा के लिए चला जाता । सवेरे जब श्रीकान्त सुनीता से मिलता है तो वह उसे सब कुछ बता देती है । श्रीकान्त सुनीता से प्रसन्न है कि उसने एक व्यक्ति की मानसिक प्रगति को खोलकर समाज बड़ा उपकार किया है ।

उपन्यास की भूमिका में लेखक ने जीवन-खण्ड के इस विन से सत्य के दर्श करने और कराने की बात कही है क्योंकि 'जो ब्रह्माण्ड में है वही पिण्ड में भी है यदि इस कृति में कुछ सत्य है तो वह सत्य निश्चय ही पात्रों के चरित्र-चित्रण में है, उनके पारस्परिक सम्बन्धों में है, कथा में नहीं, क्योंकि उपयुक्त कथा में इतनी शक्ति ही नहीं है । वस्तुतः चरित्रों की सृष्टि ही आलोच्य उपन्यास का प्राण है अतएव सुनीता, हरिप्रसन्न और श्रीकान्त—इन प्रमुख पात्रों के चरित्र-निर्माण पर किंचित् विस्तार से विचार करना अत्यन्त महत्वपूर्ण है ।

सुनीता का सान्निध्य-मोक्षण कदाचित् रुढ़िगत संस्कारी परिस्थितियों में ही हुआ है । अतएव उच्च शिक्षा, कला-ज्ञान, रूप आदि गुण होने पर भी साधारण ग्राम वाले पति के घर पर वह सभी काम-धंधे स्वयं करती है । पति-पत्नी में घनिष्ठता और आन्तरिकता अधिक नहीं है फिर भी वह मानती है कि विवाह निवाहने योग्य संस्था है । हरिप्रसन्न के विषय में श्रीकान्त के बार-बार उल्लेख से उसके हृदय में उत्सुकता जाग चुकी है । उसे हरिप्रसन्न का व्यक्तित्व रहस्यमय, धीमल और विचित्र लगता है । परिचय होने से पूर्व ही वह उसके लिए अपने हृदय में एक प्रकार की कष्टना पाल चुकी है । और जब हरिप्रसन्न उसके सम्मुख आता है तो वह उसे लेकर चिन्तित हो जाती है । वह चाहती है कि वह नाते-रिस्तों से विहीन, बेपरवार व्यक्ति जीवन के सामान्य मार्ग पर चले और साधारण व्यक्ति की तरह आचरण-व्यवहार करे । वह अपनी बहन सत्या की पढ़ाई के निमित्त से उसे बाँधना चाहती है । किन्तु हरिप्रसन्न ने उसे कहीं अधिक गहरे रूप से प्रभावित किया है । क्योंकि जब हरिप्रसन्न नगर छोड़ कर चला जाता है तो वह जैसे उसके भाव-जगत में आलोड़न मचा जाता है । वह अपने ही प्रति क्रोध और उद्वेग का अनुभव करती है क्योंकि अपने घतर में वह पाती है कि हरिप्रसन्न की चिन्ता सत्या को लेकर नहीं है, अपने को ही लेकर

। उसकी मनुष्य-स्थिति उसके सितार-बादन में और पति-गृह में टहरने की समर्पता में अभिव्यक्त होती है । पतिगृह से भागना जैसे पति प्रति अपने दायित्व भागना है धनवा यूँ कहें कि अपने से भागना है, हरिप्रसन्न के व्यक्तित्व ने उसके हृदय में जो स्पन्दन पैदा किया है, उस स्पन्दन को धन्योकार करना है ।

मुनीता की अनुपस्थिति में जब हरिप्रसन्न फिर सौट खाता है और उसके जाने की सूचना मुनीता को माँ के यहाँ मिलती है तो जैसे उसका अभिमान जाग उठता है । वह सौटने को तैयार नहीं । लेकिन फिर भगते ॥ दिन जाने की बात कहती है ।

हरिप्रसन्न की जो हरयों की याँग को टाल कर वह हरिप्रसन्न को बाँधना चाहती है । वह इस बात पर भी खीर देती है कि हरिप्रसन्न सत्या को पढ़ाए । श्रीकान्त-मुनीता के घर पर अपने बास में हरिप्रसन्न जब मुनीता से घनिष्ठ होकर बात करता है तो मुनीता मनमुनी का भाव दिखाती है । वह अभी तक वस्तु-स्थिति सामना नहीं करना चाहती । हरिप्रसन्न जब यह कहता है कि मेरी सब-कुछ तुम हो तो वह रोटी चढ़ाने की बात करती है । पूर्ण वस्तु-स्थिति का ध्यान उसे तब होता है जबकि श्रीकान्त साहौर जाने की बात करता है । इस समय उसके और हरिप्रसन्न के पारस्परिक आकर्षण का तत्त्व अपनी पूर्ण शक्ति और आर्तकमप अभिव्य के साथ चेतन घरातल पर आ जाता है और वह श्रीकान्त से एक जाने का और हरिप्रसन्न के प्रसन्न बन्धोदस्त करने का अनुरोध करती है । उसे लगता है कि विवाह में, धर्म में, ईश्वर में जैसे उसका विश्वास उससे मिलका आ रहा है । वह श्रीकान्त के प्रेम का और विश्वास का आश्वासन चाहती है । फल यह होता है कि पति के विषय में उसकी जो भावनाएँ थीं वह गई थीं, वे अब फिर संयुक्त हो जाती है और वह पति की अनुपस्थिति में हरिप्रसन्न का सामना करने की शक्ति का अनुभव करती है । अब वह हरिप्रसन्न के समक्ष भी वह स्वीकार करते नहीं कि दोनों एक दूसरे के प्रति आकर्षित हैं, साथ ही कहती है कि हमारा भागना अनुचित है । यदि हमें ईश्वर में सन्तुष्टि करने का सम्बन्ध

भागना अनुचित
का सामना
यदि हमें
विशेष चिन्तित

किन्तु हरिप्रसन्न का ध्यानार्पण भी कम नहीं है। और जब वह अपने दन के पुत्रों के लिए उगको एक 'विराजत माता, एक माया-मूर्ति' बनाने की कल्पना की बात करता है तो यह उसके साथ जाने के लिए राजी हो जाती है। रिबान्वर के प्रसंग में जब हरिप्रसन्न अपने उमर ही गोनी चलाने का खेल करता है तो मुनीता प्रान्कित हो जाती है। इन दोनों प्रसंगों से पति में उगकी भावना बढ़-सी जाती है और हरिप्रसन्न का मोह प्रबल हो जाता है।

परन्तु फिर अगले ही दिन पति के 'पत्र के नीचे वह फिर अपने में विश्वास का अनुभव करती है। दूसरे, पत्र द्वारा पति का आदेश उसे मिल ही गया था।

जंगल में जब हरिप्रसन्न अपने प्रेम की बात करता है तो जैसे मुनीता विमोह हो जाती है। किन्तु उस व्यवधान में जब कि हरिप्रसन्न उससे दूर हट कर बैठता है तो उसे यह विचार करने का भयमर मिल जाता है कि हरिप्रसन्न इतना रहस्यमय और भसाधारण क्यों है। वह पाती है कि वास्तव में काम-असुख के कारण ही हरिप्रसन्न के व्यक्तित्व में इतनी हिंसा और दुर्गन्तिता है। इस पर हरिप्रसन्न के लिए उसके हृदय में कण्ठा और पीड़ा का भाव उठता है और वह उसे हिंसा से मुक्त करने के लिए, उसकी वासना शांत करने के लिए तैयार है। वह कहती है, 'तुम्हें काहे की झिझक है, बोलो। मैंने कभी मना किया है? तुम मरो क्यों? मैं तो तुम्हारे सामने हूँ। झंकार कब करती हूँ? लेकिन अपने को मारो मत। हरी बाबू, मरो मत, कर्म करो। मुझे चाहते हो, तो मुझे से लो।' और अंत में हरिप्रसन्न से वह वायदा करवा लेती है कि वह अपने को नहीं मारेगा।

चूँकि उसे श्रीकांत में पूर्ण आस्था है, वह उससे झूठ नहीं बोलती और उसे इस घटना के बारे में सच-सच बता देती है।

यदि मुनीता के चरित्र-चित्रण को बैसे ही ग्रहण करें जैसे कि जैनग्न ने प्रस्तुत किया है, तो निश्चय ही उसमें पर्याप्त शक्ति है। उसका संस्कारी मन पहले तो यह स्वीकार ही नहीं करना चाहता कि वह एक पत्नी होते हुए भी अग्न्य पुरुष के प्रति आकृष्ट है किन्तु वस्तु-स्थिति जब ऊपर उमर ही पड़ती है तो पति और प्रेमी को लेकर उसका अन्तःसंघर्ष अत्यन्त मार्मिक है। ईश्वर में, विवाह में और पति में उसकी भावना का पक्ष ही भारी रहता है किन्तु दूसरी ओर प्रेमी के व्यक्तित्व के समुचित विकास के लिए वह उगकी काम-बुझा को मिटाने के लिए भी तैयार है। पति के प्रति उसकी निश्चयता उसके व्यक्तित्व का उदात्त पक्ष है। किन्तु यही चरित्र-चित्रण यथार्थवादी दृष्टिकोण से देखें तो पायेंगे कि यह चित्रण कृत्रिमता से मुक्त नहीं और

भादस से बोझिल है। हरिप्रसन्न के प्रति प्रबल आकर्षण के विषय में पति में सुनीता की इतनी अत्यधिक आस्था का आधार क्या है? सुनीता और श्रीकान्त का वैवाहिक जीवन कभी भी पारस्परिक प्रेम के आधिक्य से अधिक उष्ण और घनिष्ठ नहीं रहा है। तो पति में इतनी अट्टा और इतनी आस्था क्यों? क्या यह लेखक का विवाह-संस्था के प्रति मोह नहीं है? किसी यथार्थवादी लेखनी में निश्चय ही श्रीकान्त और सुनीता का सम्बन्ध विच्छिन्न हो जाता। किन्तु जैनेन्द्र एक ओर तो विवाह-संस्था को तोड़ना नहीं चाहते, दूसरी ओर यह भी नहीं चाहते कि दम्पति की ओर से बाहरी तत्त्व (जैसे हरिप्रसन्न) के प्रति विराग या भूला का व्यवहार किया जाय क्योंकि प्रेम अथवा अहिंसा ही जैनेन्द्र के साहित्य का श्रेय है। यही कारण है कि जैनेन्द्र बाहरी तत्त्व को विरोधी नहीं मानते, साथ ही उसे सम्पूर्णतः स्वीकार भी नहीं करते क्योंकि ऐसा करने से दूसरे व्यक्ति का (पति का) बहिष्कार होना अथवा समाज में भ्रान्तकता फैलेगी। अर्थात् यदि सुनीता हरिप्रसन्न को अस्वीकार करती तो इस आचरण में अप्रेम का भाव रहता और यदि उसे स्वीकार ही कर लेती तो इसका अर्थ होता—उसका श्रीकान्त से सम्बन्ध-विच्छेद, यह भी समानतः अप्रिय और भवाच्छनीय है। और यदि वह दोनों को ही स्वीकार करती तो यह स्थिति भ्रान्तकता का कारण होती। तो ऐसी स्थिति में जैनेन्द्र के नारी पात्र इतने उदास हो जाते हैं कि वे पति में अपना अट्टा रखते हुए प्रेमी को शरीर-समर्पण के लिए तैयार हो जाते हैं। किन्तु चूँकि प्रेमी इस इच्छित (Willed) आस्थ-समर्पण को स्वीकार नहीं करता, समस्या का हल हो जाता है। यदि 'प्रेमी' के साथ प्रेम और सहानुभूति का व्यवहार न किया जाये तो उसका चाहत अहंकार भूत्कार करेगा जो लेखक ■ लिखे अवाधित है।

सुनीता के निराकरण के प्रसंग को लेकर अनेक आलोचकों ने जैनेन्द्र पर घनीति और नानुवादिता का आरोप किया है। किन्तु वास्तव में बात यह है कि निराकरण की स्थिति पर पहुँचाते-पहुँचाते लेखक ने सुनीता के चरित्र को इतना उदास बना दिया है कि ऐसा लगता ही नहीं कि पाठक की वासना को उद्दीप्त करने के लिए इस प्रसंग की रचना हुई है। प्रस्तुत घटना का उद्घाटन दो साधनों से सम्भव हुआ है—एक तो सुनीता की पति में ओर विवाह के संस्कार में आस्था और भक्ति की सहायता से, और दूसरे, हरिप्रसन्न के व्यक्तित्व को समझने पर उसके लिए सुनीता में करुणा और पीड़ा की उद्भूति की सहायता से। सुनीता की बेतना में पति के प्रति समझौती हुई भक्ति के चित्र देखिए—

‘भाज, दिन फूटने से भी पहने, सब बिसर कर उमने मही काम किया, श्रीकान्त के चित्र के समक्ष होकर उसने अपने धातमार्गण का स्मरण किया। सन्ध रूप से जिसके चरणों में वह अपने को चढ़ा चुकी है, वह यहाँ नहीं भी है तो क्या? उसके लिए तो वही है, वही है, उसके लिए कहाँ वह नहीं है? वह तो अत्यन्त अभ्यन्तर में सदा ही प्राप्त है।’

‘अपने चित्त में सम्पूर्ण रूप से उसे धारण करके मुनीता ने मानो अपने धरा-धरा में शुचिता भर ली है। मानो अपने को दे बाल कर वह पूर्ण स्वतन्त्र हो गई। झूँकार का बन्धन अब उसके लिए कहाँ है? वह मुक्त है, क्योंकि विसर्जित है।

‘उसका भंग पुलक से भर गया। उस का सब संकोच, सब संशय भाग गया। श्रीकान्त के सम्मुख बैठे-बैठे जब उसकी भुँदी भाँसों लुनीं, तब मानो सामने जहाँ घोर उसे प्रीति ही प्रीति दीखी। सब प्रभुमय लगा।’

यह मनःस्थिति जैनगद्ग के दर्शन में किसी भी व्यक्ति के लिए परम स्थिति है क्योंकि इसमें किसी धर्म के प्रति विद्वेष और विरोध नहीं रहता, धर्म धर्म नहीं रहता क्योंकि सब प्रेममय हो जाता है अर्थात् सत्यमय हो जाता है और सत्य की प्राप्ति ईश्वर के साथ साक्षात्कार है। इस स्थिति में स्थूल नीति के बन्धन कुल बाते हैं और जीवन उत्सर्गमय हो जाता है।

इस प्रकार के निरूपण से मुनीता का चरित्र इतने ऊँचे घरातल पर पहुँच जाता है कि उसके आचरण को (निराचरण की घटना को) साधारण स्थूल दृष्टि से देखा ही नहीं जा सकता।

दूसरी ओर जब वह हृत्प्रसन्न के व्यक्तित्व के मूल तत्त्व को जान पाती है तो उसका हृदय कष्टना और पीड़ा से भर जाता है। जिस अभ्युक्ति के कारण हृत्प्रसन्न हिंसा के मार्ग को पकड़ बैठा है, उसे मिटाने के लिए, उसकी वासना के निष्क्रमण के लिए वह देह-दान को तत्पर हो जाती है। यह दृष्टव्य है कि तमाम प्रसंग में मुनीता के व्यवहार में या स्वर में वासना का स्पर्श भी नहीं है।

वस्तुतः उपर्युक्त घटना के पीछे कोई अनेतिक हेतु विलुप्त भी नहीं है। घटना विरुद्ध केवल यही कहा जा सकता है कि लेखक विस्तार से काम न लेकर संकेत से काम ले सकता था। निश्चय ही जिस लेखक का संकेत-शैली पर अग्रिमित अधिकार है,

उसकी रचना में इस प्रकार का किंचित् विस्तृत वर्णन परिहाय हो सकता था। किन्तु वास्तविकता यह है कि 'सुनीता' की रचना के समय जैनेन्द्र की संकेत-शैली पूर्णतः विकसित नहीं हो पायी थी। चरित्र-चित्रण में घनत्व ही इस शैली का पर्याप्त उपयोग मिलता है किन्तु घटनाओं के विवरण और वर्णन में संकेत-शैली का प्रयोग की ग्यूनता प्रस्तुत उपन्यास में आदि से अन्त तक बराबर मिलती है। यह बात इस तथ्य से भी पुष्ट होती है कि 'व्यतीत' में जब अनिता द्वारा अत्यन्त के लिए देह-दान की घटना आती है तो लेखक ने निरावरण की बात को एक दम हटा कर व्यंग्य की प्रधानता रखी है। यदि 'सुनीता' में निरावरण के प्रसंग को अपेक्षित विस्तार से बहल किया गया है तो इससे यही निष्कर्ष निकलता है कि लेखक में 'सुनीता' के रचना-काल में कौशल की कमी थी, न कि यह कि इसके पीछे लेखक का उद्देश्य अच्छा नहीं था।

हरिप्रसन्न के चरित्र का प्राण-रस है उसकी काम-असुक्ति (frustration)। यद्यपि स्पष्ट कथन कहीं भी नहीं है फिर भी ऐसा लगता है कि यह असुक्ति ही हरि-प्रसन्न के व्यक्तित्व में एक प्रमुख बन गई थी। इसी ने उसे अन्तिम के, हिंसा और विध्वंस के मार्ग पर प्रवृत्त किया। सुनीता के सम्पर्क से पूर्व उसने नारी को उसके औपचारिक रूप में ही देखा था, उसका स्त्री के साथ व्यवहार कभी भी अनिच्छता के स्तर पर नहीं आया था। किन्तु सुनीता से परिचय पा लेने पर उसकी अनुत्पन्न इच्छाएँ बेतन घरातल पर आने की चेष्टा करती हैं। वह एक बार तो यह भी अनुभव करता है सुनीता भीमती सुनीता देवी नहीं है, सुनीता भी नहीं है। सुनीता जैसे उसके लिए 'real woman' है जो उसके व्यक्तित्व को स्पन्दित ही नहीं, उन्मूलित भी कर सकती है। वह सोचने पर विवश होता है कि स्त्री क्या है, पुरुष क्या है, विवाह और नीति क्या है? परन्तु चूँकि सुनीता उसके मित्र श्रीकान्त की पत्नी है, वह नहीं चाहता कि उसके कारण श्रीकान्त का कुछ अनिष्ट हो और वह एकाएक नगर छोड़ कर चला जाता है। किन्तु दल की स्थिति कुछ ऐसी है कि वह श्रीकान्त के यहाँ भ्रष्टाचर्य से भ्रष्टाचर्य के लिए रहने पर विवश होता है। यह असन्न है कि सुनीता अपनी माँ के यहाँ चली गयी है। वह श्रीकान्त से आश्री को कष्ट न देने की बात भी करता है। लेकिन सुनीता को तो आना ही है। श्रीकान्त के यहाँ आकर हरिप्रसन्न की सोचने की पद्धति जैसे बिज्जुल हो बदल गई है। उस 'स्टडी-कम' के बारे में, जिसमें वह ठहराया गया है, वह इस प्रकार सोचता है, "इसी में उसकी ठीक की हुई उन सपत्तिका आश्री की तस्वीर अब भी रखी है। और क्यों, इस ही कमरे ने (भोह) उन दोनों (पति-पत्नी) के जाने किन-किन पवित्र रहस्यों, किन-किन लोहाघों और स्नेह-वार्ताओं की सुरभि को अपने गर्भ में धारण नहीं किया है। साथ उसी स्टडी-कम में अपने बन्दख

के भीतर आदमी की जानूँ लेने वाले ईसात के रिवाजवर को दुबका रखकर वह फिर आ पहुँचा है। नहीं जानता है, क्यों। और मानों वह अपने से सौट-सौट कर पूछना चाहता है—क्यों, रे क्यों ? ” एक और स्थल पर भी हरिप्रसन्न इन्हीं चर्चों में सोचता है, “कमरे से बाहर चत कर टहला और फिर वापिस कमरे में आ गया। सोचा कि इस कमरे में फर्श पर ही अपनी दरी डालकर सोऊँगा। तब उसके तिर में दूपने लगा कि नहीं मात्तूम यह कमरा उन आमी के किस काम आता रहा होगा ?—आज इसी कमरे के फर्श पर वह दरी बिछाकर सोयेगा। ” यह सोचते हुए हरिप्रसन्न की आँखों में मुनीता की कँसी और किस प्रकार की मानसिक मूर्तियाँ (images) तैरी होंगी—इसकी आसानी से कल्पना की जा सकती है।

उसके हृदय में उमड़ती हुई वासना की जो धुमड़न है, उसको अभिव्यक्त करना जैसे उसके लिये आवश्यक हो जाता है, और वह अपनी समस्त धनृत्ति को धारें बनाये बिच में कील देता है।

मुनीता के प्रति अपनी प्रवृत्ति को देखकर वह आश्चर्यभी होता है क्योंकि उसे भय है कि इससे देश के और दम के कार्य का अहित होगा। हिन्दु धीम्र ही उसका व्यवचेतन मन उसको प्रवृत्ति को एक झोट दे देता है और वह सोचना है कि क्यों न मुनीता को ‘रत्नदेवी’, ‘अम्मी’ और ‘माया’ बना दिया जाये जिनमे दम के मुखों की स्फूर्ति और प्रेरणा मिले। इस विचार को तर्क और वृत्ति से, देश के नाम पर, पुत्र और समुच्च करना है और मुनीता के सामने अगम में दम के मुखों से मिलने के प्रस्ताव को अत्यन्त चालों में रखना है।

हरिप्रसन्न के आत्म-दृष्टा के अस्मिन् को देखकर जब मुनीता कातर होकर ‘दोनो हाथों से हरी की हाथी बाँह को चिपट कर पकड़’ लेती है तो ‘जो हरिप्रसन्न ने हिन्दगी में कभी नहीं जाना, वह इन क्षणों में जाना। उसने बोझ-गा गुन जाना। ” हरिप्रसन्न तो रहस्य है और मुनीता वास वैरी है। लेटे-लेटे वह मले-मे में सोचना है कि क्या कही ऐसा भी होने जाना है कि आमी की जीप का लटिया उगे मिले। ”

१. ‘मुनीता’—पृ० ७४

२. ‘मुनीता’—पृ० ८३।

३. ‘मुनीता’—पृ० १६३।

४. ‘मुनीता’—पृ० १२०।

कुछ देर बाद ही वह "दोनों हाथों से सुनीता की दाहिनी बाँह को खींच कर उस हाथ को अपनी कनपटी के नीचे" ले लेता है जिसका फल यह होता है कि सुनीता का घड़ सेटे हुए हरि के चेहरे के बिल्कुल पास धा जाता है ।^१

हरिप्रसन्न की चेतना पर सुनीता इतनी छा जाती है कि वह अपने दल को संकट में पाकर उसे बचाने की चेष्टा नहीं करता है "क्योंकि मैं अकेला नहीं हूँ, और—प्रेम आदमी को निर्बल बनाता है ।" ^२ प्रेम की स्वीकृति के बाद वह सुनीता से भलग तो बैठ जाता है क्योंकि सुनीता के मन के बिच्छू वह कोई ऐसी चेष्टा नहीं करेगा जिससे सुनीता के मन को चोट लगे किन्तु योड़ी ही देर में प्रकृति अपने समस्त सौन्दर्य से उसे लदीपता करती है और वह सामने सेटी हुई सुनीता के शरीर के साथ स्वतन्त्रता सेने लगता है । किन्तु जब स्वयं सुनीता उसके सामने निरावरण खड़ी हो जाती है तो वह और सज्जा का अनुभव करता है और सुनीता के देह-दान को स्वीकार नहीं करता है क्योंकि वह स्वतः स्फूर्त नहीं है, इच्छित है ?^३

हरिप्रसन्न का चरित्र-चित्रण सर्वथा अत्युत्तम दृष्टि से हुआ है। यद्यपि जैनेन्द्र ने उसे एक प्रकार के आवरण से ढक कर प्रस्तुत किया है। कहीं भी हरिप्रसन्न के सम्बन्ध में सब-कुछ और स्पष्ट शब्दों में नहीं कहा गया है। वासना की प्रतुष्टि के निरूपण की दृष्टि से, जो हरिप्रसन्न के चरित्र की रीढ़ है, वह कहा जा सकता है जैनेन्द्र ने उसका निरूपण बड़े ही सचेत और सज्ज होकर किया है। किसी निम्न श्रेणी के कलाकार में यही चरित्र बीमारत और घृणास्पद हो जाता।

श्रीकान्त स्वभावतः सरल और श्रद्धा प्रकृति का व्यक्ति है। वह अपनी सीमाओं से परिचित है। वह जानता है कि 'विरलों में विरल' पत्नी सुनीता को रिझाने और संतुष्ट करने की सामर्थ्य उसमें नहीं है। वह सुनीता से विवाह होने पर अपने को बन्ध मानता है।

अपने मित्र हरिप्रसन्न के सम्बन्ध में उसमें बड़ा उत्साह है। वह जानता है कि 'हरिप्रसन्न में कितनी समता है, लेकिन उस समता से मात्र दुनिया की क्या मिल रहा

१. 'सुनीता'—पृ० १५१।

२. 'सुनीता'—पृ० १७६।

३. यह व्याख्या स्वयं जैनेन्द्र जी की है और मनोविज्ञान की दृष्टि में उचित भी लगती है।

है ? मैं यही चाहता हूँ कि वह क्षमता उसकी व्यर्थ नहीं जाय । हमारा प्रयत्न कि वह समाज के लिए उपयोगी बने ।' वह अनुभव करता है कि हरिप्रसन्न के अन्तर में कोई कुपन्थि है जिससे वह इतना अप्रसन्न ही और वैरागी-सा गया है । उसकी यह चेष्टा है कि हरिप्रसन्न की यह वृत्ति किसी प्रकार कम हो । वह सुनीता से भी अनुप्रेषित करता है कि वह अपने को उसकी (हरिप्रसन्न की) इच्छा के भीचे छोड़ दे और पति के स्याल को अपने से कुछ दिनों के लिए बिल्कुल दूर कर दे । वह जानता है कि सुनीता और हरिप्रसन्न में पारस्परिक आकर्षण है किन्तु सुनीता में उसे पूर्ण विश्वास है, वह उसे गमन नहीं समझ सकता । वस्तुतः वह हरिप्रसन्न के व्यक्तित्व के सम्पूर्ण विकास के विचार से अनुप्राणित है । "मैं अपने को अल्प-प्राण ही गिनता हूँ । बकालत करता हूँ, गृहस्थी चलाता हूँ । इस तरह सीमित दायरे अपने चारों ओर लेकर बन सकने वाला हरिप्रसन्न नहीं है । इसलिए मैं सोचता हूँ कि उसको मार्ग देने के लिए हम झुक भी जायें, हट भी जायें तो हर्ज नहीं है ।" और इसी प्रकार "मैं उन दिन की प्रतीक्षा करना चाहता हूँ जब हरिप्रसन्न जीवन में कुछ प्रयोजन समझ कर आगे बढ़े, भाइयों दे, और वह भाइयों समाज में उठा हुआ और फैलता हुआ दौले । हरिप्रसन्न की प्रतिभा में वह बीज है, लेकिन वह सहानुभूति से मिचे, न ।" इसके लिए वह सुनीता से अपनी अनुपस्थिति में कुछ दिनों के लिए सम्पूर्ण रूप से बिसार देने को कहता है । उसे भासा है कि सुनीता उसे समझती है और अन्य नहीं समझती । साहूँर से भीकान्त जब लौटता है तो घर पर ताला पड़ा देख क वह कुछ समय के लिए सुन्न-सा हो जाता है किन्तु क्रोध, हिंसा अथवा ईर्ष्या न था उसके मन में बिल्कुल भी नहीं उठता है । इसके विपरीत वह सुनीता का चिर-मृदु है क्योंकि सुनीता हरिप्रसन्न के भीतर की गाँठ निकालने में उपसङ्ग बनी है ।

भीकान्त जैनेन्द्र के उन पुष्प-पार्श्वों में से है जिनमें प्रेम और सहिष्णुता का उनका आदर्श प्रतिमान है ।

यद्यपि 'सुनीता' में अरिक्-विचरण का अद्भुत कोशल, सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक अन्तर्दृष्टि और आदर्शों का सुन्दर प्रच्छन्न उपस्थापन मिलता है किन्तु फिर भी जैनेन्द्र का कला-सौष्ठव और अभिव्यञ्जना-शैली अपने पूर्ण उत्कर्ष में प्राप्य नहीं है । घटनाओं के विवरण और परिस्थिति के वर्णन में लेखक ने सूक्ष्म विस्तृत वर्णन-शैली का उपयोग किया है जो उसकी कला का प्रबल और उत्कृष्ट पक्ष नहीं है । वस्तु-व्यक्ति और व्यञ्जना से नाम लेना जैनेन्द्र के लिख-कौशल का एक अत्यन्त प्रमुख दुर्गुण है । 'सुनीता' और 'दिव्य' ही इसके अपवाद हैं । कथोरक्षण का भी बख्तर

‘मुसदा’ प्रभृति बाद की कृतियों में मिलता है, उसका ‘मुनीता’ में लगभग संबंधा प्रभाव है। कथोपकथन का प्रयोग इसमें अधिक है भी नहीं। नाटकीय शैली भी एक दो स्थलों पर ही देखने को मिलती है। बार-बार विस्तृत चिन्तन व मनोविश्लेषण के कारण कहीं-कहीं ऊब का भी अनुभव होता है। कुल मिलाकर यह कृति, जिसका प्राण-तत्त्व चरित्र-चित्रण है, शिल्प की दृष्टि से अधिक प्राञ्जल और परिष्कृत रचना नहीं है। जनेन्द्र के उपन्यासों में दूसरी श्रेणी में ही ‘मुनीता’ की गणना की जा सकती है।

‘श्यामपत्र’

जितनी प्रशस्ति और भावों का पात्र प्रस्तुत उपन्यास को बनना पड़ा है, उस दृष्टि से उतना विवादग्रस्त मूल्यांकन कदाचित् ही हिन्दी औपन्यासिक क्षेत्र में अन्य कृति का हुमा हो। एक ओर डॉ० जनेन्द्र प्रभृति विद्वानों ने जहाँ ‘श्यामपत्र’ को सर्वोत्कृष्ट कोटि में स्थान दिया है वहीं दूसरी ओर पंडितलाले वाजपेयी आदि पूर्वज्य समीक्षकों ने समाज के हितहित की तराजू पर ‘श्यामपत्र’ को तोलकर इसके महत्त्व को संदिग्ध बना दिया है।

‘श्यामपत्र’ की कथा का सार इस प्रकार है :—

मृणाल के माता-पिता दोनों ही काल-कवलित हो चुके हैं। उसका लालन-पोषण, शिक्षा-दीक्षा उसके भाई-भावज अपने पुत्र प्रयोज के साथ ही करते हैं। मृणाल जब दौलत में घाटी है तो वह सखी शीला के भाई के प्रेम में अपने आपको पाती है। भाई-भावज जब उसके इस सम्बन्ध को जान पाते हैं तो उसे कठोर दण्ड मिलता है और दीप्र ही अग्नय उसके विवाद का प्रबन्ध हो जाता है। मृणाल का पति कुछ अधिक उम्र का है और अधिक पढ़ने-लिखने में अवधि रखता है। हृदय का वह अनुदार और कठोर है। वैवाहिक सम्बन्ध अच्छे नहीं बन पाते और पर्यावस्था में एक दिन मृणाल एक ओकर को लेकर भातू-गृह में जा जाती है। अब वह अपने पति के घर वापिस जाने को राजी नहीं है किन्तु उसका भाई उसे पति की नाराजगी में अपने घर रहने के लिए तैयार नहीं है। फिर कभी न सोटने का निश्चय कर मृणाल अपने पति के साथ ससुराल जनी जाती है।

१. पाँचवीं बार, प्रगल्भ १९२०। प्रकाशक—नाथूराम प्रेसी, हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकर, कार्यालय, बम्बई।

वही एक दिन बीना के भाई का घर आता है जिसमें मुण्डान के लिए गुमा-कांशाएँ मिली हैं। मुण्डान यह घर आने पनि को दिगानी है और उसे आने रिवाज-पूर्व सम्मान की पूरी बहानी भी मुनानी है। पनि पहले ही अग्रगण्य था। अब वह अग्रगण्य से भर्त्सना करता हुआ उसे घर से निकाल कर खाने-पीने की साधारण व्यवस्था के साथ नगर के एक कोने में एक कोठरी रहने को दे देता है। इस अवस्था में एक बीसवा बचने वाला बनिया उनकी देख-भाल करता है और कमजोर उनके कम के काम में रँग जाता है। अपनी गृहस्थी से लान्छाह होकर वह मुण्डान की एक दूसरी बस्ती में ले जाता है। मुण्डान गर्भ धारण करती है। इसी समय प्रमोद उसके पास आने यहाँ से जाने के लिए आता है किन्तु वह अपने माँ और भतीजे की सामाजिक मान-प्रतिष्ठा की रक्षा की दृष्टि से सौतेले के लिए राखी नहीं होनी। कुछ वाम चीजों पर वह बनिया मुण्डान की वहीं छोड़ कर सब सपना-सपना लेकर स्वयं लौट आता है। मिन्नरी में मुण्डान एक लड़की को जन्म देती है किन्तु अधिक नहीं जी पाती। इस पर मुण्डान एक गृहस्थी और स्कूल में अध्यापन का कार्य करती है किन्तु जब वहाँ पर उसके अतीत का पता चलता है तो उसे वहाँ से हटना पड़ता है।

फिर हम उसे वर्षों बाद, नगर के सबसे गन्दे इलाक़े में कमलावस्था में पाते हैं। प्रमोद के प्रयत्न करने पर भी वह इस संसार में अधिक नहीं टहर पाती है और वहीं उसकी मृत्यु हो जाती है।

जैनेन्द्र की मान्यता है कि ब्रह्माण्ड और पिण्ड में एक ही सत्ता व्याप्त है। वह जीवन में असंख्यता के दर्शनाभिन्तापी है और इसके लिए चराचर के प्रति प्रेम की आवश्यक समझते हैं। अहिंसा प्रेम का ही एक रूप है तथा अहिंसा की साधना के लिए मातनाश्री के तप में तपना उन्हें इष्ट है। 'मानव चलता जाता है और बूढ़े-बूढ़े दबे इकट्ठा होकर उसके भीतर भरता जाता है। वही सार है। वही जमा हुआ दर्द मानव की मानस-मणि है।' अथवा 'सचमुच जो पास्त में नहीं मिलता, वह ज्ञान आत्म-व्यथा में से मिल जाता है।' स्पष्ट है कि जैनेन्द्र आत्म-व्यथा अथवा आत्म-पीड़न को जीवनादर्श को प्राप्ति के लिए सर्वोपरि मानते हैं। उनका यही सिद्धान्त मुण्डान के चरित्र में प्रतिफलित हुआ है और प्रमोद भी अपने स्थापन से इसी आदर्श में स्वास्था प्रकट करता है।

पग-पग पर जीवन में अन्याय और अनाचार मिलते रहने पर मुण्डान उन असत् के प्रति हिंसात्मक प्रतिक्रिया का आशय नहीं लेती। उसका समस्त व्यक्तित्व

अमुक्त वाचना से आलोडित है, फिर भी वह उसको अभिव्यक्ति न देती हुई तप और साधना के मार्ग का अवलम्ब लेती है ।

‘त्यागपत्र’ की मूणाल के चरित्र-निर्माण पर नीति-धनीति की दृष्टि से सामाजिक हिताहित का विचार कर अनेक आरोप लगाए गए हैं । इनमें अधिकांश जैनान्द्र के धारम-पीडन के सिद्धान्त की अमान्यता धरवा उपन्यास के उद्देश्य-रूप में उसके अस्तित्व के अज्ञान से ही निकले हैं ।

क्या मूणाल के लिए कोयले वाले को स्वीकार करना उचित था ?

डा० नगेन्द्र ने अपने ‘नारी और त्यागपत्र’ शीर्षक लेख में ^१ इस प्रश्न का उत्तर अपनी दृष्टि से दिया है । परन्तु मेरा मत इस विषय में पूर्णतया भिन्न है । जैसा कि डा० नगेन्द्र ने कहा है, अतिशय संवेदनशीलता के कारण समग्रतः क्रूर जाने अथवा समाज के प्रति अलौकिक के रूप में मूणाल इस मार्ग पर क्रदम नहीं रखती है । इस विषय में पुष्टि के लिए स्वयं मूणाल के शब्द उद्धृत किए जाते हैं, “मैं जब वहाँ कोठरी में अकेली थी, तब मरी क्यों नहीं, क्या वह जानते हों ? मैंने यह सोचा था और चाहा था कि मैं मर जाऊँगी । ऐसे जीने में क्या है ? लेकिन एकाएक मुझ को पता लग आया कि जिसने जीवन दिया है, मृत भी उसकी ही हुई मैं ले सकती हूँ । अथवा अपने प्रहृकार के वश मरने वाली मैं कौन होती हूँ ? भूख से मरना पड़े तो मैं मर भी जाऊँ, पर सोच-विचार कर अघात कैसे कर सकती हूँ ? ऐसे समय उसके सीसरे रोज इसी आदमी ने (कोयले वाले ने) खतरा उठाकर मुझे पूछा था । उस आदमी के यों पूछने में क्या बुराई थी ? शायद मेरे रूप का लोभ तो उसे था, लेकिन उसके लिए मैं उसे दोष क्यों देती ? वह विष्णों की तरफ अन्धा होकर मेरे पास आया । उसका अपना परिवार था, मेरी-जोली मे । उनकी ओर से लाररवाह होकर ताने और धमकी सहकर, पहले खोरी, फिर उजागर, उसने मुझे सहायता दी । उसकी खोरी में मेरा भाग न था ।” “मेरे रूप का लोभ उस पर चढ़ता गया । वह नशा हो आया । मुझे उस समय उस पर बड़ी कसूर आई । प्रमोद, तुम्हें कैसे बताऊँ, तुम बासक हो । लेकिन इस अभागे आदमी का मद उस पर इतना सवार हो गया कि मैं नहीं बह सकती । अपने ”

“, अपने कारोबार को
“..... ऐसा नास मेने
दुर्बिस्मय थी । पर

१. द्रष्टव्य—

उसका शक्तिशाली क्या मुझ पर न था ? और वह भी ठीक है कि उस समय उसका गर्वस्थ मैं ही थी । मैं उसके हाथ में निरुपस्थि तो बहुत अनर्प ही कर बैठा । धरने को धार लेना, या शक्ति होनी जो मुझे धार देना । मग कहनी है प्रमोद, कि उस समय उस धारभी पर मुझे इतनी शक्ति आई कि मैं ही जानती हूँ । मैं उसके इस धर्म को किसी भी न तोड़ सकी कि मैं उसकी हूँ, उस पर मुग्ध हूँ । ऐसा करना निर्दोष होनी, मेरे पास जो कुछ बचा-भुचा था, मैंने उसे भी दिया ।”

मुण्डाल का यह वक्तव्य न केवल इस बात का सङ्केत करता है कि मुण्डाल उस कोयले वाले की ओर प्रवृत्त थी, जैनधर्म के अधिमात्र धारम-भोजन के सिद्धान्त का भी प्रतिपादन करता है । मुण्डाल जब धारपात करने में भी अहंकार की सत्ता प्राप्ति है और इस कारण धारम-हत्या नहीं करती है तो क्या समाज को ‘वर्चस्व’ देने का भी वह विचार कर सकती है ? इतने ठण्डे मस्तिष्क से की गई विचारणा में प्रति-धर्म संवेदनशीलता को भी अवकाश कहाँ है ? कोयले वाले के प्रति निस्सीम करुणा से मुण्डाल का हृदय व्याप्त है । उसके मुख और जीवन-रसा के लिए अपनी धर्मिण्या का समन और धारमभट्ट मुण्डाल को स्वीकार है । इसमें समाज के विधान के प्रति विरोध धारवा प्रतिहिंसा की वृत्ति भी नहीं है । “मैं समाज को तोड़ना-फोड़ना नहीं चाहती हूँ । समाज टूटी कि फिर हम जिस के भीतर बनेंगे ? या कि जिसके भीतर बिगड़ेंगे ? इस लिए मैं इतना ही कर सकती हूँ कि समाज से धार होकर उसकी मंगलाकांक्षा में छुद ही टूटती रहूँ ।” फिर क्या मुण्डाल का कोयले वाले के साथ भागना ‘समाज को तोड़ना-फोड़ना’ नहीं है ? नहीं । वह प्रति-धर्मिता धारवा नारी है । पितृ-गृह में भी उसके लिए स्थान नहीं है, वह समाज की उच्छिष्ट है । “जो (समाज के) उसके उच्छिष्ट है, या उच्छिष्ट बनना पसंद कर सकते हैं, उन्हीं को जीवन के साथ नए प्रयोग करने की छूट हो सकती है ।” और वास्तव में धारम-भोजन की दृष्टि से उसका यह जीवन-प्रयोग ही तो है ।

कोयला बेचने वाले बनिये को स्वीकार करना (पति रहते हुए भी) समाज के नीति-विधान की दृष्टि से धर्मनिरास हो सकता है किन्तु वह मुण्डाल की धारमा का परिष्कार ही है ।

एक यह भी प्रश्न उठाया गया है कि ‘क्या अधिक सम्मानपूर्ण उपायों का अवलम्बन वह नहीं कर सकती थी ।’ किन्तु क्या रूप-लोभ के वशीभूत कोयले

ले के मृणाल के प्रति घोर राग की उरस्थिति में उसके लिए कोई अवकाश था ?
 स्तव में इस प्रश्न की सत्ता ही यह मान कर घनी है कि मृणाल भी कोयले वाले
 घोर प्रवृत्त थी और यह कि उसके पास कोई अन्य वैकल्पिक मार्ग था । वस्तुतः
 तो कुछ नहीं है । और फिर कोयले वाले के चले जाने पर क्या वह अधिक सम्मा-
 न उपाय का अवलम्ब नहीं लेती ? लेकिन, उस मार्ग पर असफल रहने पर उसे
 'पूणित' जीवन में घाना पड़ता है ।

“मृणाल कमरा: नैतिक दृष्टि से गिरती हुई जिस नैतिकताहीन समाज में पहुँच
 जाती है, उसके प्रति उसकी अनुरक्ति क्या मृणाल की मानसिक अधोगति का परिणाम
 ही है, क्या मृणाल में इस गड़ित समाज के प्रति सहानुभूति उत्पन्न करने के लिए
 उसकी समस्त सांस्कारिकता को समाप्त कर देना भी लेखक के लिए आवश्यक था ?”
 प्रश्नों का उत्तर ऊपर के विवेचन में समाहित है । वास्तव में यह जीवन-दृष्टि
 ही भेद है । कौन सी जीवन-दृष्टि सत्य है, कौन सी मिथ्या—इसकी भीमांसा के लिए
 स्थान समीचीन नहीं है । और फिर एकान्त सत्य किस दृष्टि में हो सकता है ?

‘प्रश्न यह है कि लेखक ने कौन सी साधना मृणाल को सीखी है ? प्रत्यक्ष में
 हमारा किसी विशेष साधना-पथ का संकेत नहीं करता, तथापि लेखक की दृष्टि
 मृणाल एक उत्कृष्ट साधिका बनी हुई है ।”.....लेखक इस घटना (प्रमोद का
 प्य लेने से अस्वीकार करने की घटना) की योजना द्वारा भी मृणाल के चरित्र के
 कार्य को बढ़ाता है, उसकी दयनीय दशा के प्रति संवेदना उत्पन्न करता है । समस्त
 अन्यास में इसी भावुक और रहस्यमय प्रणाली के प्रयोग द्वारा हमारी सहानुभूति
 जी गई है, परन्तु प्रश्न यह है कि मृणाल के चरित्र में वास्तविक गरिमा लेखक
 ही तक ला सकता है ? दूसरा प्रश्न यह है कि मृणाल को बिना वास्तविक चारि-
 त्रिक गरिमा दिए उसके प्रति हमारी संवेदना बाधित करना कहाँ तक स्वस्थ साहित्यिक
 उद्देश्य कहा जा सकता है ?” *

स्पष्ट है कि श्रद्धेय वाजपेयी जी या तो आत्म-पीड़न के महत्त्व में मान्यता नहीं
 देते अथवा उपन्यासकार-विचारक जैनेन्द्र की दृष्टि से इसके महत्त्व का सम्यक् ज्ञान
 ही नहीं है । आत्म-पीड़न अपने साथ में दृष्ट नहीं है । वह एक साधना है और साधना
 एक लक्ष्य होता है । आत्म-पीड़न से भ्रह्मा का नाश होता है और भ्रह्मवृत्ति का

हिन्दी साहित्य—‘रामचन्द्र’ पृ० १७२—वाजपेयी

हिन्दी साहित्य—‘जैनेन्द्रकुमार’ पृ० १५६।

विनाश असंख्यता की ओर प्रसर करता है, उससे आत्म-नाम और पर-नाम दोनों ही सिद्ध होते हैं ।

यही कारण है कि जब पी० दयाल कहते हैं, “इतनी उम्र बिता कर बहुतों को मरते और बहुतों को जीते देखकर भ्रमर में कुछ चाहता हूँ तो वह यह है कि मौत का दर्द मेरा इष्ट हो । घन न चाहूँ, मन चाहूँ । घन मंस है, मन का दर्द पीघून है । सत्य का निवास और कही नहीं है । उस दर्द की सामार स्वीकृति में से ज्ञान की ओर सत्य की ज्योति प्रकट होगी ।”

यदि हम इसे स्वयं जैनेन्द्र का प्रत्यक्ष वक्तव्य भी मान लें तो अस्पर्श न होगा ।

त्यागपत्र की सीसी अन्य उपन्यासों की भांति संकेतों और इंगितों पर निर्भर करने के कारण ध्वन्यात्मक है । साथ ही उसमें अत्यन्त ‘सीसापन और कठता’ है । “त्यागपत्र की कहानी जैसे दिन और दिमाग को चीरती हुई भागे बढ़ती है ।” “त्यागपत्र की सीसी में कठोर निर्ममता है उसके कुछ क्षणों की निर्ममता तो असह्य है ।”^१

“जैनेन्द्र अपनी सीसी के प्रति आकर्षक ॥ प्रभाव को तीव्र करने के लिए उन्होंने सचेत होकर कोशिश की है । उन्होंने इसीलिए संवेदना के मापक-रूप में सर पी० दयाल की सृष्टि की है । वे प्रभाव को तीव्र करते जाते हैं और पारा बीरे-बीरे ऊपर बढ़ता जाता है । अन्त में मृणाल की मृत्तु पर, जैसे ताप के सीमा पार कर जाने से ध्वज टूट जाता है, सर एम० दयाल (पी० दयाल ?) जमी से स्तीर्य देते हैं । यह उपन्यास शिल्पी का अदभुत कौशल है ।”^२ जैनेन्द्र की कला की इससे अधिक प्रशंसा शायद असम्भव है । इससे भागे वह अतिशयनीय हो सकती है ।

‘त्यागपत्र’ जैनेन्द्र की औपन्यासिक कृतियों में सर्वोत्कृष्ट है—यह अतिरिक्त रूप से कहा जा सकता है । जो अतिरिक्त गुण हम रचना में दृष्टिमान होता है वह है इसका प्रगाढ़ दृग्बन्ध—चट्टानों का आकार कमलः लघु से दीर्घ, दीर्घ से दीर्घतर और दीर्घतम इनकी एकतामयता और सहजता के साथ होता जाता है कि कल्पित-प्रभाव अत्यन्त तीव्र और बिर-स्थापी बढ़ता है ।

कल्याणी^१

'कल्याणी' में लगभग 'व्यावपन' की ही थी कथन-पद्धति का अनुसरण किया है। क्या व्यावपनचालक है। प्रथम पुरुष के वाचक (प्रतीक) बकील साहब को लेखक खाने का दावा करता है। कल्याणी बकील साहब की मित्र थी और उसकी कहानी की उनकी (बकील साहब की) मृत्यु के बाद उनके (बकील साहब के) एक रजिस्टर में लिखी पाई गई, कुछ परिवर्तित करके लेखक द्वारा प्रकाशित करवाई गई है। इस 'व्यावपन' की सीसी इतना विश्वास जमाने वाली है कि एक बार तो भगता है कि वास्तव में कल्याणी एक जीती-जागती रही ही रही होगी। निश्चय ही लेखक की कथा-उपस्थापन की पद्धति अत्यन्त चमत्कारी है।

कल्याणी बकील साहब की कन्या है। उसे विदेश में डाक्टर की शिक्षा मिली है। प्रवास में ही एक अन्य भारतीय पुरुष ॥ उसका घनिष्ठ परिचय हो जाता है। किन्तु उस पुरुष की निराशा ही हाथ पड़ती है। वेदा बापित जाने पर, एक डा० असरानी कल्याणी से विवाह करने के लिए प्रबल इच्छुक होते हैं। और कोई उपाय न देखकर वह उसके सम्बन्ध में प्रवासों का प्रचार करते हैं। और फिर स्वयं ही कल्याणी के परिवार की प्रतिष्ठा की रक्षा के हेतु उससे विवाह करने ॥ लिए प्रस्तुत होते हैं। विवाह हो जाता है। "पर विवाह से भी क्या मनोरथ मेरा पूरा हुआ ? ओ, नहीं। पाता आहा उसको पा नहीं सका। बापद उल्टे बिगाड ही सका" (स्वयं डा० असरानी के शब्द)। असरानी दम्पति सुखी नहीं हो सके। वस्तुतः इस का मूल कारण है कि कल्याणी उस पूर्व-परिचित पुरुष को—उसे निराश करके भी—विस्मृत नहीं कर सकी है, विस्मृत क्या वह अभी तक उस पर अनुरक्त है। इसके प्रतिरिक्त इन घसुल के अन्य भी कई कारण हुए। कल्याणी पत्नीत्व प्राप्त करने पर सम्पूर्णतः योग्य गृहिणी के कर्तव्यों को निवाहना चाहती है किन्तु डा० असरानी अपनी 'प्रेक्टिस' को प्राथिक्य सफल न पा कर चाहते हैं कि कल्याणी 'प्रेक्टिस' प्रारम्भ करे। पर इसके लिए कल्याणी की शर्त है कि एक बार प्रैक्टिस प्रारम्भ होने पर पति हस्तक्षेप और पर-पुरुष को लेकर पत्नी पर अविव्वास न कर सके। अब प्रायः बढ़ने लगती है, डा० असरानी पत्नी से अतीव प्रसन्न है। किन्तु धीरे-धीरे कल्याणी के विषय में एक डा० भटनागर और एक राय साहब को लेकर साज्जनापरक प्रवाद फैलने लगते हैं। बापद ऐसी ही किसी बात को लेकर पति पत्नी को घर से बाहर

१. दूसरी बार प्रकाशित १९४६। प्रकाशक—नाथूराम प्रेस, हिन्दी रत्नाकर कार्यालय होराबाग, बम्बई नं० ४।

निकाल देते हैं। इस पर पाँच-छः रोज कल्याणी न जाने कहाँ रहती है। पता लगता है कि पति ने उसे खूब पीटा है और अब वह एक कोठरी में बन्द है। समाज को आधुनिक ढंग की स्त्रियों की ओर से कल्याणी को पति से प्रतिकार लेने के लिए उकसाया भी जाता है किन्तु कल्याणी डा० असरानी के विरुद्ध कोई प्रयत्न करने को तैयार नहीं है। वह यहाँ तक मस्वीकार करती है कि डा० असरानी ने उसे कभी पीटा भी है। ".....हाँ, वह झूठ है।नहीं, वह कुछ नहीं। मैं उसको सही नहीं कह सकती, तो वह शतत नहीं तो क्या है ? और अगर मेरी गलती पर कुछ उन्होंने कह-सुन लिया हो तो क्या वह याद रखने की बात है ?" वह कहती है शेष पति का नहीं है, उसका है। "मेरे बारे में जो भी खोटा सुना हो, सब सही है। मैं निष्पक्ष नहीं हूँ।" वह दावा करती है कि 'पति मुझे बहुत चाहते हैं।' वह उनके प्रति दृढ़ है क्योंकि 'वह साहसी है। नहीं तो मैं,—मैं क्या विवाह के योग्य तक थी ?'

यही से कल्याणी के चरित्र में रहस्य का आविर्भाव होता है। वह कहती है वह निष्पक्ष नहीं है। यदि नहीं है तो सपना भी किस दृष्टि से है ? डा० मटनापर के साथ के अपने सम्बन्ध के विषय में वह स्वयं सब प्रवादों का परिहार कर देती है। और 'राय साहब से उसका कोई 'अनुचित' सम्बन्ध रहा है, इसका कोई स्पष्ट संकेत आद्यन्त उपन्यास में नहीं मिलता है। अपने प्रति डा० असरानी के दृष्टिकोण का वह स्वयं एक स्थल पर परिचय देती है, "कुछ की कुछ समझी जाने में मुझे मुस नहीं है। वह भी जाने मुझे क्या समझते हैं। लेकिन—घोर।" बस ऐसे ही स्पष्ट करने वाले आवश्यक बिन्दुओं का लेखक विसोप कर जाता है। पति के द्वारा निकाले जाने पर वह कहाँ रही—इसका पता पाठक को कभी नहीं मिल पाता है। "मैं तो गई थी, तो मिल गई और कहाँ रही, तो ? उहाँ, उस वृत्तान्त में जानने की कोई शिष्ट बात नहीं है।" बस ! और फिर—पति के लिए वह आदर, व भद्रा प्रकट करती है लेकिन फिर आभ्य स्थल पर वह भी कहती है, 'अपने आभ्य को दुर्भाग्य बनाने वाली क्या मैं ही नहीं हूँ ? मैं तो अपने से ही नाराज हूँ। सोचती हूँ कि मैंने अपना हाँ क्या कर डाला।" उसका कहना है कि अगर उसे नया जन्म मिले तो वह अपने को इंकार करके न खचे, फिर चाहे उसका कुछ भी परिणाम आये हो। वह बीरत का आरम्भ जैसे नये सिरे से करना चाहती है और प्रस्तुत जीवन को शून्य पुरु इण समझ मानो उसे यही खाल दृष्टा देखना चाहती है।

इसी समय उनके चरित्र के कुछ और पहलू प्रकाश में आते हैं जो स्वयं आरम्भ में तो सुस्पष्ट है, किन्तु क्षेत्र सम्पूर्ण व्यक्तित्व से उनकी संबंध नहीं है।

कल्याणी 'भार्य' जाति की परम्परा में नारी के गृहिणी रूप को ही प्राधान्य देती है। श्री-स्वात्मन्य की वह घोर विरोधी है, त्याग और साधना से परिपुष्ट मातृत्व में ही उसकी धारणा है। सामाजिक मर्यादाओं की रक्षा उसकी दृष्टि में श्रेय है। इष्ट देवता प्रणम्य जो की वह उत्कट भावमयता के साथ भक्त है। एक बार खाती है, बार बार राना करती है और दिन में बम से कम बार धष्टे मंदिर को देती है। हस्त में रो नहीं तो, एक उगवान तो होता ही है। आत्मा, परलोक, मृत्यु-भरीत सत्ता के प्रति वह जिज्ञासु है। इन्हें हम उसके व्यक्तित्व की घोषा में धनमेस व धसंगत तरव न भी कहें, तो भी उसके समान प्राधुनिक विद्या-प्राप्त और वह भी विदेश की भौतिकवादी संस्कृति में—'सोमायटी' की एक युवती के लिए धारण्य की उद्बुद्धि तो करते ही है। किन्तु क्या वे जीवन-संघर्ष के (जिसका उदय घोर भुत्तुति और धसम्तोय के कारण सहज था) धभाव में प्रतिक्रिया के रूप में प्रतिक्रान्त नहीं हुए हैं? वस्तुतः अपने प्रस्तुत जीवन से वह इतनी निरास हो गई है कि वह अपनी मानसिक धारा को दूसरी ओर मोड़ने के लिए इन बातों की ओर प्रवृत्त होती है।

इसी बीच डा० असरानी धनोपार्जन में अपने को धसमर्ष पाकर उपयुक्त सर्वपुण सम्पन्न पत्नी की धनेक विधियों से भोक्तृप्रिय बनाकर क्याति प्राप्त करते हैं। 'डाक्टर साहब जान देते हैं, तो संस्थाएँ मुझे मान देती हैं। इससे संस्थाओं को लाभ होता है, हमें भी लाभ होता है, परस्पररोपकार ! में हैं एक इन्वेस्टमेंट।' कल्याणी इसका कुछ भी प्रतिरोध नहीं करती है। हाँ, अपनी भक्ति-साधना की धवसा करने पर डा० असरानी के प्रति उसके हृदय में धाकोच की लहर उठती है। वह कह देती है, 'तुम साझ-साझ कह क्यों नहीं देते हो कि तुम क्या चाहते हो? मुझे तिस-तिस कर बैचना चाहते हो,—तो वह तो हो रहा है। धालिरी सौस तक धेरा कि धायमा, तब भी मैं इंकार नहीं करूँगी।' किंतु घोर विदग्धना है उसके जीवन में। एक ओर धर्म-रत उसका तापसी रूप है और दूसरी ओर पति की क्याति धरीदने के लिए शृंगार की साज-सज्जा।

किसी साहित्य-सभा की ओर से कल्याणी असरानी की उनके कवयित्री-व्यक्तित्व के लिए मान्यता देने का धाधोवन होता है। किसी धरीज को देखने जाने के कारण—संकेत मिलता है डाक्टर धटनायर की स्त्री ही धरीज है—कल्याणी धाधोवन में पडूँध नहीं पाती है। डाक्टर असरानी इस विफलता से (पत्नी के प्रति सन्देह भी धायद है) इतने धुद्ध होते हैं कि बीच बाजार में लामे से कल्याणी को उतार कर कुतों तक से उस धारते हैं। कल्याणी बाध्वा फिर भी प्रधान्व है किन्तु

घब बह मदा मृत्यु के ही शायरी में सोचनी है। “ये क्यों जीती हैं? बनाइए, ये क्यों जीती हैं?” “भाग नहीं बता सकते। संजिम में बनानी हैं। ये इस पेट के बन्ने के लिए जीती हैं।” “बम यही धमाका है जो मुझे मरने नहीं देता। मैं मरी तो वह भी नहीं जनमेगा। हमने ये भर भी तो नहीं पानी।” पर साथ ही वह विराग भी दिमाग चाहती है, “हां, कहनी हैं। मेरे बारे में ध्यान गहन है। ये दुखी नहीं हैं।”

इसी दिनों कल्याणी को ऐसा लगता है कि रात में उनके घर में प्रेम छाते हैं। वह बेगनी है कि एच ‘अतिगम्य मुन्दरी’, ‘छरहरे बन्दूकी’, ‘गर्मवती’ स्त्री की हाथा एक पुरुष द्वारा की जा रही है। वह विश्वास करती है कि इस घर में पहले कभी किसी स्त्री की हाथा की गई है और अब उन अस्वाभाविक मृत्यु के कारण उन स्त्री का प्रेम उस घर में बचकर सगा रहा है। वह अपने एक नये दिन देवतालीकर पर,— जिसके सम्बन्ध में वह जान पाती है कि वह कई वर्ष पहले इसी तरह छूटे थे और उनकी स्त्री की ओ सुन्दरी थी, दुष्पन से दिक होने के कारण, कई वर्ष हुए मृत्यु हो गई थी,— उस पुरुष का आरोप करती है जिसको उसने अपने घर में रात के समय उस प्रेम-स्त्री की हत्या करते देखा है। किन्तु वास्तव में ऐसा कुछ नहीं है। कल्याणी के अचेतन मन में अपने पति के विरुद्ध इतना द्वेष और कुछ उत्पन्न हो चुकी है कि उसकी चेतना को ‘हेल्थिनेशन’ अकड़ लेती है। वह है कि उसके घर में किसी स्त्री की अपने पति द्वारा हत्या की जा रही है। बल्कि हत्या की शिकार वह ‘गर्मवती’ स्त्री और कोई नहीं है, स्वयं कल्याणी है। कि जूँकि कल्याणी की सत्कार-प्रस्त नैतिक भावना इतनी प्रबुद्ध है कि वह अपने पति पर इस प्रकार का आरोप नहीं सगा सकती, उसका चेतन मन यह विश्वास करना चाहता है कि वह पुरुष देवतालीकर है जो स्त्री की हत्या करता है। इसके अतिरिक्त देवतालीकर की ओर उसकी ओ प्रवृत्ति हो रही है, उसको भी तो अपनी नैतिक चेतन (Super-ego) को सम्झने के लिए उसे उसल सिद्ध करना आवश्यक था। इस ‘हेल्थिनेशन’ से यह कल्पना स्पष्ट है कि कल्याणी इस अचंचल जीवन में कितनी प्रसन्न दग्गणा भोग रही है। वह स्पष्ट अभिव्यक्त करती है, “फिर मैं क्या करूँ? नशा करती हूँ, तो कौन कहने वाला है कि क्यों करती हूँ? धर्म भी किया है, पर करके देख लिया है। उससे क्या हुआ? तबियत होती है कि सब फाड़ दूँ। सब फेंक दूँ। मैंने ईश्वर में विश्वास किया। मैं उसकी राह चली। इस पड़ी तक चली। चलते-चलते मेरे सामने पड़ते हैं ये देवतालीकर। बचकर मैं कहाँ जाऊँ? उनके सामने पड़ने पर और राह मुझे बन्द है। ईश्वर की राह पर अनौश्वरता मिलती है, तब मैं क्या करूँ? इससे अब मैं कहती हूँ कि अच्छा, यही हो। मैं भी अब और

जाने है, केवल आवश्यकता आर्थिक अनन्यमनस्कता की है। क्या एक मित्रमित्र में नहीं बनती है। काल-विराग की पद्धति का आंशिक प्रयोग किया गया है। कल्याणी के भूतपूर्व जीवन के सम्बन्ध की गह जाने पीरे-पीरे कर के आगे-पीछे क्या के उत्तर भाग में सुनती है। यह अन्त में ही पता लगता है कि विदेश में बैरिस्टर-प्रैक्टिसर मित्र को निराश करने के कारण है। पात्र उसे अस्माद और प्रवृत्ति है। अन्त में यही तरह कहानी को रहस्य के आधार से बढ़ता है। कल्याणी में विनये भी अन्त-विरोध मिलते हैं, उनका कारण है आदर्श और प्रवृत्ति का संघर्ष। एक ओर तो वह अपने पति के प्रति आदर्श पत्नी बनने की आकांक्षा रखती है, और दूसरी ओर अपने मन की निराशा प्रेमपरक प्रवृत्तियों के कारण सन्देशजनक आधार से बढ़ती है।

डा० असरानी का चरित्र जैनेन्द्र के उपन्यासों में अद्वितीय है। उनके चरित्र के दो प्रमाण गूँथ हैं—कल्याणी और धन के प्रति गहरी आसक्ति। कल्याणी के प्रति वह इतने आसक्त थे, प्रेम उगे नहीं कहा जा सकता, कि उससे विवाह करने की अपनी कामना पूरी करने के लिए वह उसके विषय में साधन फैलाने में भी हिचकें नहीं। वह नहीं सह सकते कि कल्याणी किसी अन्य पुरुष की ओर प्रवृत्त हो। इस आकांक्षा आसक्ति के कारण ही, मुसंस्कृत होने पर भी, वह उसे पीट भी सकते हैं। और व के प्रति उनकी इतनी लिप्सा है कि कल्याणी को exploit करने में उन्हें कोई कारण की छुमन नहीं। कल्याणी से एक बार झगड़ा करने पर भी, धन हेतु वह उससे प्रसन्न हो सकते हैं।

दार्शनिक जैनेन्द्र के व्यक्तित्व से उपन्यासकार जैनेन्द्र इस उपन्यास में भी अछूते नहीं रह गए हैं। किन्तु इस सम्बन्ध में एक बात उल्लेखनीय है। यह चिन्तन अन्य उपन्यासों की तरह सब तरह बिखरा या सर्वत्र व्याप्त नहीं है। 'कल्याणी' में दार्शनिक विचार मुख्यतः दो-एक स्थलों पर केन्द्रित हो गए हैं। इस प्रकार क्या की गति, एक प्रकार से, अबाध रही है।

करणा की जितनी तीव्र अन्तर्धारा जैनेन्द्र की इस रचना में बहती मिलती है उतनी कदाचित् अन्य किसी उपन्यास में नहीं। कल्याणी अपने रहस्यमय किन्तु कारुणिक व्यक्तित्व से पाठक की चेतना पर इतना गहरा प्रभाव छोड़ती है कि उसके नैतिक-अनैतिक पक्ष को वह स्थूल रुढ़ि-ग्रस्त भावना में जीवित ही नहीं चाहता। कल्याणी के प्रति उसमें सहानुभूति और करणा की ही उद्गमिता होती है।

मुखदा

‘त्यागपत्र’ की भांति ही उपन्यासकार ने इस कथा को भी माटीय ढंग से उपस्थित किया है। ‘आरम्भिक’ में वह अपने चतुर्वर्णों वस्तुव्य से विश्वास दिलाना चाहता है कि कहानी यथ्ययात्र नहीं है अपितु मुखदा देवी नामक व्यक्ति की स्वयं लिखित आत्मकथा है और ‘मुखदा’ और मुख नहीं है केवल उन्ही के लिखे पृष्ठों का प्रकाशन है। कथा पूर्व-दीप्ति (flash back) की पद्धति में प्रस्तुत की गई है। अतीत की स्मृति को लिपिबद्ध करने का इसमें प्रयास है। जो कुछ भी सामने आता है, वह मुखदा देवी के माध्यम से ही।

मुखदा बड़े घर की बेटा है, स्नेह से सम्बलित-नोषित। १५० रुपये माहवार पाने वाले पुरुष से उसका विवाह होता है। आरम्भ में पति से प्राप्त स्नेह और प्रणय से वह खूब मुग्य होती है किन्तु फिर जब जीवन की वास्तविकताओं का सामना करना पड़ता है तो मन में असन्तोष और भ्रमण की सहरें उठती हैं। तभी सहसा एक अप्रत्याशित घटना से मुखदा सामाजिक और राजनीतिक कार्य-क्षेत्र की ओर प्रवृत्त होती है। पारिवारिक असन्तुष्टि से इस प्रवृत्ति को समर्थन ही मिलता है। पति-पत्नी में विरोध बढ़ता जाता है। पत्नी को पति का जीवन सामान्य और अर्थहीन लगते लगता है। वह एक क्रान्तिकारी संघ की उपाध्यक्षा चुनी जाती है। सार्वजनिक सभाओं में भाषण में अवसर उसे मिलते हैं। संघ के कार्य में सास से मुखदा का परिचय होता है। साल के मुक्त, स्वच्छन्द और रहस्यात्मक चरित्र से वह आकृष्ट होती है। किन्तु पति कान्त को साल की देश-भक्ति में विश्वास नहीं है और इसी बल पर वह मुखदा में साल के प्रति किंचित विरक्ति का भाव उत्पन्न करने में सफल होता है। किन्तु तभी साल को उसके दल की ओर से मृत्यु-दण्ड सुनाया जाता है और इस अवसर पर वह मुखदा की सहानुभूति जीत लेता है और उसके हृदय में प्रेम को जागृत करता है। जब कान्त को यह पता चलता है कि साल मुखदा से प्रेम करता है तो उसे यह भाग्य नहीं है कि मुखदा यह अनुमति करे कि वह विवाहिता होने के कारण साल से प्रेम नहीं कर सकती। मुखदा के प्रति अधिकार की भावना उसमें पहले भी नहीं थी, अब तो वह उसको और भी अधिक स्वतन्त्रता देने को तैयार है। अपनी असुविधाओं और पीड़ा को भ्रमान्य करते हुए वह साल के कमरे में मुखदा के भलरु-रहने का सर्वतः सुविधापूर्ण प्रदण्य-करा देता है। उधर साल

घाटाघों में संघर्ष होता है और अन्त में हरीश संघ का विघटन कर देता है। सुखदा जब बहुत दिनों बाद अपने घर को बुरी दशा में देखती है तो कान्त के साथ ही रहने लगती है लेकिन फिर एक ऐसी दुर्घटना घटती है कि पति-पत्नी का सम्बन्ध फिर टूट जाता है। हरीश के ही आग्रह पर कान्त मुसबिर बन कर पुनः के हाथों हरीश को पकड़वा देता है। सुखदा जब इस घटना से अभिभूत होती है तो पति से झूठ होती है, उसे नज्जित करती है। साल के प्रति सुखदा में अभी तक अनुाति है लेकिन वह तो पहले ही नगर छोड़ चुका था। सुखदा के लिए अब कान्त के साथ रहना असह्य है, वह अपनी माँ के पास चली जाती है।

फिर क्या होता है, पता नहीं। क्यों बाद सुखदा, 'इतनी ऊँचाई पर बीड़ के वृक्षों से घिरे अस्तित्व में' सय की रोगिणी है। अपने अतीत के लिए उसमें अनुाति है। परलोक-सम्बन्ध में, 'आयद नरक वहाँ मेरे लिए तैयार हो।' उस में अब कुछ रोप नहीं रह गया है। मृत्यु अब दूर नहीं है। ऐसी दशा में 'वक्त काटने के लिए कहती है। सच कहें तो मुझ में सोम बना है कि कभी यह कहानी छपे और लोगों की नज़रों में आवे। ऐसा हुआ और लोगों की कसूर मुझे मिली, तो धारा करती है कि अपने परलोक में मुझे सान्त्वना पहुँचेगी।'।

इस प्रकार लगता है कि उपन्यास में लेखक ने चिर-काल से पिण्डेयिण समस्या को लिया है कि नारी का घर की सीमा का प्रतिबन्धन करके सार्वत्रिक होना कहीं तक समीचीन है। किन्तु यदि गहरे जायें तो स्पष्ट हो जायेगा कि इस प्रश्न का समाधान तो कपक मात्र है, केवल आवरण मात्र है मूल प्रश्न तो यह है कि क्या विवाह में एक पक्ष का अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व रखना अवकाश है अपने 'ग्रहम्' को दूसरे में विनीत न करना श्रेय है, अनिष्टित है। क्या एक विवाह दो व्यक्तियों के एकीकरण का प्रतीक नहीं? अवकाश मुक्ततः क्या 'ग्रहम्' का आत्मिक और प्रकृत होना मुक्त और कस्याण की दृष्टि से अव्याजित नहीं? जैनन्द गांधीवादी विचारधारा में धारणा रखते हैं, 'ग्रहम्' को गलत ही उनका श्रेय है और इसके लिए एक मात्र साधन धारण-नीड़न को ही मानते हैं।

'सुखदा' में सुखदा का चरित्र समस्या के एक पक्ष का प्रतिनिधि है और सुखदा के पति कान्त का, दूसरे पक्ष का।

सुखदा का जन्म एक सम्पन्न घर में हुआ है। जिन्ना वसति उसे विशेष नहीं मिली है किन्तु उसे असाधारण रूप जिन्ना मिल घर उसे नहीं है। जीवन में वह बड़ी

भावुक रही है, परिध के लिए उसने बहुत सी कस्वनाएँ बाँधी हैं। किन्तु १५० रुपये माहवार पाने वाले पुरुष से उसका विवाह होता है। भारम्भ में वह पति से प्राप्त स्नेह व प्रणय से विमोह हो जाती है “लेकिन तब धर्मः धर्मः मैं अपने पति के प्रेम और धादर को घनायास भाव से स्वीकार करने लगी मानो वह मेरा भाग ही है।” मधुर भाव जैसे तिरोहित होने लगे और “अपनी स्थिति में तरह-तरह के अभाव नजर आने लगे।” पति से तादात्म्य क्षीण होता गया, जीवन के प्रति असन्तोष और आक्रोश के भाव मन को घेरने लगे। कुलीनत्व और लावण्य की गर्वान्ति में अतृप्ति की आहुति पड़ी तो पति से जब-तब घनघन रहने लगी। “विवाह के कोई डेढ़ वर्ष बाद पहला बालक हुआ। सब में गिरस्तिन ही थी, फिर भी मन अतृप्त था। स्वप्न लेना मेरा बन्ध नहीं हुआ था। गिरस्ती चलत थी, बच्चों को प्रेम से पालती थी पर मन को सन्तोष न था।” असन्तोष से ही विस्मयिता का भाव उत्पन्न हुआ, ‘अहम्’ सजग हुआ और सुखदा को अपनी स्वतन्त्र सत्ता का भान हुआ। इसी समय एक अद्भुत घटना घटी जिससे प्रेरित होकर सुखदा ने बाहर के जगत् से परिचय बढ़ाया। सुखदा ने एक लड़का मीकर रखा था, उस लड़के का सम्बन्ध किसी क्रान्तिकारी देश से था। कुछ दिनों में पुलिस ने उसे गिरफ्तार कर लिया। इस युवक के आदर्श के सुखदा में समाज और देश के प्रति दायित्व की भावना सचेत होने लगी। ‘अहम्’ की अभिप्राय के लिए राह मिली। अपनी ही भाँखों में उसका महत्व बढ़ा। देश पर प्रेरित हो जाने वाले युवकों की तुलना में पति “वीरस” और ‘सामान्य’ और ‘कायर’ दिखाई पड़े। स्वतन्त्र व्यक्तित्व की भावना मुखरित होने लगी। “अहम्” बाव से हमारा गृहस्थी का संयुक्त जीवन अनायास दुबल होने लगा। “अपना दायरा बना और फैला।” “जी में था कि देखूँ और दिखाऊँ कि मैं कर सकती हूँ, कि मैं बना हूँ।” “घर की दासी जो स्त्री बन सकती है, वह मैं हूँ।”

भरने स्वतन्त्र व्यक्तित्व का संस्थान समझती है, पति ॥ परिहाम मुखदा सह नहीं सकती। छोटी-सी घटनाओं में ही उसके 'ग्रहम्' को चोट लगती है। संघ के नेता हरीश के मामले वह यह कैसे स्वीकार कर ले कि उसके पति को भी उसके (मुखदा के) सम्बन्ध में बुरा लगने का अधिकार है। उसने भयंक कर कहा, "मैं स्वाधीन हूँ।" मुखदा का कड़ी जाना कान्त को बुरा नहीं लगता। वह मुखदा से कहता है, "भुक्त को हिमाचल में लो हो क्यों? जो तुम्हारी मित्रिणी है उसे पूरी तरह स्वीकार करो। भुक्ते इमी में खुशी होगी। मेरी अपेक्षा तुम्हें तनिक भी डर से डर करने की नहीं है। तुमको तुम न रहने देकर मैं क्या पाऊँगा? तुमको पाऊँगा तो सभी जब तुम हो। इसलिए मुखदा, सभी संशय मन से निकाल दो।" मुखदा की इच्छा है कि उसका पुत्र नैनीताल में शिक्षा पाये और वहाँ ऐसे रहे 'जैसे अन्य धनीयानी व्यक्तियों ॥ बच्चे रहते हैं।' वह अपने जेवर बेचने के लिए तैयार है, स्वयं मजदूरी करने में भी उसे झिझक नहीं है। कान्त को यह बात पसन्द नहीं, धार्मिक और नैतिक दृष्टि से वह इसे अनुचित समझता है। लेकिन मुखदा में विस्वादिता की वृत्ति है, वह दबना नहीं चाहती है। उसने इच्छा की है तो पूरी होनी चाहिए। लेकिन ने उसकी मनोवस्था को उसी के शब्दों में सूक्ष्म विश्लेषण के साथ चित्रित किया है—'मैं नहीं समझ सकती कि उस क्षण मैं क्या चाहती थी। शायद मैं जीतना चाहती थी, हर किसी से जितना चाहती थी। क्या वही हार का भाव भीतर था कि जीत की चाह ऊपर इतनी आवश्यक हो आई थी? वह सब कुछ मुझे नहीं मालूम। लेकिन दुर्दम वर्तुष के संकल्प मेरे मन में सहसा चारों ओर से कूट कर लहर उठे। अपनी परिस्थिति और अपनी नियति की सब मर्यादाओं और बाधाओं को छोड़ कर ऊपर उठ खलना होगा, ऊपर और ऊपर। कुछ मुझे रोक न सकेगा, कुछ लौटा न सकेगा। ऐसा मालूम होने लगा जैसे जो है सब तुच्छ है, सब क्षुब्ध है, मेरी उदात्तता के प्राये सब विवश हो बना है। उस समय मेरे स्वामी, जड़ित और चकित, मुझे प्रपञ्च लग आये।' कितनी प्रतिहिंसात्मक सशक्त अभिव्यक्ति है 'ग्रहम्' की।

दूसरी ओर, कान्त जानता है कि मुखदा मास के प्रति घाटपट हो रही है और इस पर उसके व्यवहार में कुछ और ईर्ष्या या भयंक घाती है लेकिन फिर भी वह नहीं चाहता कि मुखदा पर अधिकार दिखावे। '—तुम्हारा भुक्त से विवाह हुआ है, हरण तो नहीं। विवाह में जो दिया जाता है वही माता है, पराधीनता, किसी को नहीं माती। तुमो मुखदा, स्वतन्त्रता तुम्हारी अपनी है और कही जाने-जाने में मेरे खयाल से रोक-टोक मानना भुक्त पर आरोप डालना है। भुक्ते पूछो तो तुम्हें जाने में प्रतिरोध माने की कोई आवश्यकता नहीं है।' उसके विचार में विवाह में समर्पण

सहज होता है, सायास नहीं। जो घनायास नहीं वह समर्पण नहीं दूसरे के व्यक्तित्व का दलन होता है। कान्त के ये विचार सुसदा के भ्रम को छूते तो हैं और सुख भी देते हैं "लेकिन अपने और अपने के साथ जुड़ते ही उनका रूप बदल जाता था।"

कान्त को जब सुसदा और लाल के प्रेम का निश्चित प्रमाण मिलता है तो उसके हृदय में कहीं भी विरोध नहीं उठता, वह अपने में सुसदा भयवा लाल के प्रति प्रतिकार की भावना नहीं पाता। वहाँ तो सुसदा के लिए केवल सहानुभूति, कठ्ठा और सद्भाव ही है। वह नहीं चाहता कि 'सुसदा एक पत्नी है, इससे उसके लाल से प्रेम करने की राह में कोई अवरोध आए। वह जानता है कि उसमें और सुसदा में तादात्म्य होने के लिए अब कुछ भी बाध नहीं रह गया है। सुसदा के लिये लाल के कमरे में घसगस रहने के लिये वह प्रसन्न भाव से पुरा-पुरा प्रबन्ध कर देता है। अब सुसदा के प्रति उसमें स्नेह और प्रेम उतना नहीं जितना भावर और सम्भ्रम है उस समय सुसदा लाल-लाल धिक्कार अनुभव करती है लेकिन मान वह नहीं छोड़ सकती। "मैं ही मुझकर उनके समक्ष एक साव नव-नव कैसे जा बूँ।" हरीश की सुरक्षा के लिए भी अपने मान के कारण वह अपने घर न जा सकी। बाद में जब वह लाल और हरीश के साथ अपने घर पहुँचती है तो अपनी देख-भाल के अभाव में घर की दुर्दशा को देखकर जैसे उसमें पलीस्व फिर जाय आया ही। वह सब कुछ, बिना प्रतिरोध के, वहीं रहते हुए स्वीकार करने के लिए तैयार हो जाती है लेकिन फिर भी वह अपने 'सुखविर' पति के प्रति सदैव और सद्भावनापूर्ण न हो सकी। हरीश को पकड़वा देने के कारण वह पति का बड़ा अपमान करती है यद्यपि 'जानती थी कि' पति सज्जित है, जानती थी कि उन्होंने कुछ नहीं किया सब भाग्य के भागीन हुआ है, जानती थी कि जो हरिदा के मन में बँध गया था उससे अन्यथा नहीं हो सकता था।" वह पति से तादात्म्य का सम्बन्ध स्थापित नहीं कर सकी और पतिपूह छोड़ कर माँ के यहाँ बसी जाती है।

जीनेन्द्र भी इतने से ही सन्तुष्ट नहीं हो सके। 'ग्रहम्' को पुलामो अहिंसा की चरम स्थिति है और वह यातना और पीड़ा में ही सम्भव है। सुसदा भी दुर्दान्त धातु-पीड़ा को सहती है और उसमें 'अपने' को, अपने 'ग्रहम्' को मिटाने का प्रयास करती है। इसका पूर्ण विवरण तो हमें नहीं मिलता लेकिन यहाँ बाद जब वह इस कथा को लिखती है तो उसकी मनः स्थिति से यह प्रकट हो जाता है कि आज उसके भ्रम में 'अपने किए' कर्मों के लिये, 'अपने मान और गर्व' के लिये घोर अनुताप है। "विनम्रता एक बहुत बड़ा बल है, यह तो अब सब भुगत कर जानी है जब कि

मेरे हाथ कुछ नहीं रह गया है, सब बीत गया है और जीवन की बाड़ी एक दम छुट गई है।" किन्तु मुखड़ा का 'ग्रहम्' अभी पूरी तौर से घुना नहीं है। सब रोग से परत किसी पहाड़ पर जब वह अस्पताल में है तो कोई तीन वर्ष बाद पति का रस मुखड़ा को मिलता है। पत्र का उत्तर वह सीधे पति को नहीं दे सकी, माँ को दिया। "मुझ से क्यों न हो सका कि अपने पति से छुनकर सास-मास क्षमा माँग लूँ। तब दूँ कि तुम तुरन्त आ जाओ जिससे कि तुम्हारे चरणों की धूल अपने माथे में लगाने को पा सकूँ, नहीं तो हर पक्षी में घन्ट की धोर सरकती आ रही है। मैं वह कुछ भी नहीं मिल सकी।"

कथानक के अधिवास में हिंसा के मुख्य रूप ग्रहमन्यता का मुखड़ा के आँसु से बारीक विवेचन करते हुए लेखक ने हिंसा के स्थूल पक्ष की धोर भी गीण रूप से ध्यान दिया है। इसीलिये उसने हरीश, माल, प्रभातादि क्रान्तिकारी पात्रों की उद्भासना की। यद्यपि इन क्रान्तिकारियों की सृष्टि उपन्यास के मूल कथानक की दृष्टि से अनिवार्य और आवश्यक नहीं थी लेकिन ग्रहिणावादी उपन्यासकार कथा के माध्यम से हिंसा का साधन लेकर चलने वाली क्रान्ति के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट करने के सोम का संवरण नहीं कर सका। साल क्रान्तिकारी न भी होता, एक सामाजिक कार्यकर्ता ही होता, हरीश और प्रभात के चरित्रों का संवेन न भी होता तो चल सकता था। यही नहीं कि कथा की पृष्ठभूमि उतनी बीछ-बीछ और 'ऐतिहासिक' नहीं लगती जितनी आज लगती है और उपन्यास का संयुक्त प्रभाव भी कहीं अधिक गहरा पड़ा होता, इसके अतिरिक्त इन क्रान्ति-सम्बन्धी तत्त्वों के कारण लेखक क्रिया-कल्प की दृष्टि से समतुलन को बैठता है और ये तत्त्व गीण न रहकर कथा में उमरने लगते हैं और जैसे भार रूप सयने लगते हैं। जैसे साल और हरीश के लम्बे-लम्बे संवाद, प्रभात और मुखड़ा के कथीवकथन। लेकिन ऐसे स्पष्ट दो-चार ही हैं और वह भी आंशिक रूप में। कथा का क्रान्ति-सम्बन्धी घंटा मन्मथनाथ गुप्त को कुछ दसना अधिक लगा कि उन्हें भ्रम हो गया और 'मुखड़ा' उन्हें 'क्रान्तिकारी दल के इर्दगिर्द एक रोमांस की रचना लगी।' स्पष्ट है कि गुप्त भी उपन्यास की आत्मा को नहीं पा सके। कथा की घन्टमूत विचारधारा उनके सामने उमर कर नहीं आयी। यह ठीक है कि हिंसात्मक क्रान्ति में शिवास रखने वाले कई व्यक्ति उपन्यास के पात्र हैं और उनका और उनके राजनीतिक विचारों का काफी विस्तृत चित्रण कथा में हुआ है, लेकिन फिर भी हिंसा के स्थूल रूप की विवेचना करना निन्दा करना उपन्यासकार का 'मुखड़ा' में मुख्य ध्येय नहीं है। मुख्य ध्येय तो

ग्रहिता की स्थापना के लिए 'ग्रहण' को धारणशीलता से पुनर्देने के सम्बन्ध में अपने विचारों का प्रतिपादन है। पुण्य भी ने ध्याये निष्ठा है। "सुखदा की कहानी का एक दृष्ट यह भी है कि रिजवा परी में रहें, उन्हें बाहर के कर्म-लोक में जाने की कोई आवश्यकता नहीं है।" जैनेन्द्र का 'सुखदा' में यह मन्तव्य बमो नही रहा। सुखदा के सार्वजनिक कर्मों का सबसे अधिक विरोध उपन्यासकार सुखदा के पति कान्त से ही करा सचता है किन्तु समाज कथा में कान्त ने कभी भी सुखदा को इस विषय में धारणशीलता नहीं की है। जिस विषयी चीज के प्रति उसने विरोध प्रकट किया है तो वह है सुखदा और अपने बीच में 'ग्रहण' की सत्ता का, सादात्म्य के धर्मावकाश का। सुखदा कान्त से पूछती है कि तुम्हें मेरा क्यों जाना क्यों बुरा लगता है? कान्त उत्तर देता है, "ठहरो सुखदा! बुरा मुझे नहीं लगता, लेकिन तुम अपने ही लालच क्यों लौटती हो? अपने विरवास पर विरवास क्यों नहीं रखती? और मेरे विरवास पर भी विरवास रख सकती हो। यह आए दिन के दृश्य क्यों? मुझ को हिसाब में तुम को ही क्यों? जो तुम्हारी जिम्मेदारी है उसे पूरी तरह स्वीकार करो। मुझे इसी में सुखी होगी। मेरी अपेक्षा तुम्हें तनिक भी इधर से उधर करने की नहीं है।"....." अपने ही वृष्ट पर वह फिर कहता है, "लेकिन...." मैं हूँ, यही तुम्हारी दिवकत है। है न सुखदा? आज तुमसे कहता हूँ कि मुझे अपने में मान लो। इस तरह की बातों में मेरा ध्यान से विचार मत किया करो।"....." एक और स्थान पर उसने कहा, "....."विवाह क्या चीज है मैं इससे सोचता हूँ। क्या यह स्वयं की बन्धन रख देना है, स्वयं का अपहरण कर लेना है?" अभिप्राय यह कि कान्त को (और कान्त के माध्यम से लेखक जैनेन्द्र को) सुखदा के कर्म-लोक में भाग लेने पर तब तक धारणा नहीं है जब तक पति-पत्नी में अन्तर न हो, मिश्रण न हो। और फिर पुण्य भी के मत के विरुद्ध 'सुखदा' में पति-पत्नी का यह सम्बन्ध केवल एक 'द्वय' नहीं है, कान्त की कथा से भी कहीं अधिक उसका महत्व है। चूँकि पुण्य भी स्वयं एक क्रांतिकारी रह चुके हैं, इसी लिए साम्य उपन्यास में क्रांति-सम्बन्धी कथा ही उनके धर्म की अधिक स्पर्श कर सकी, उसी के प्रति वह अधिक संवेदनशील और सजग हैं।

'सुखदा' जैनेन्द्र की उपन्यास-कला की प्रतिनिधि रचना है। सुखदा का चरित्र-निर्माण रचनात्मक की सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक दृष्टि और छिन्न-कोशल का अद्वितीय उदाहरण है। सुखदा मायक है, वस्त्राशील है। अल्पसाधन-युक्त पति से विवाह के प्रारम्भिक दिनों में वह असन्तुष्ट होती है। 'ग्रहण' जालक होता है, नियम-परम्परा न मानकर वह सार्वजनिक कार्यों में भाग लेकर उसे अभिव्यक्ति देती है। सरल

स्नेहशील पति के साथ तादात्म्य अनुभव करने में असमर्थ रहती है। उसे नारी की वह प्रकृति मिली है जो बाहर से स्वतन्त्रता का दावा करते हुए परतन्त्रता और नियन्त्रण के लिये आक्रुल रहती है। पति उसे ऐसे मिने नहीं है जो उस पर प्रति-रोध और अधिकार दिलाएँ। इस पर उसके स्वभाव की विकृति बढ़ती जाती है। सभी माल की निर्भयता, दृढ़ता, उद्वतता और रहस्यमयता से वह उस पर मोहित होती है। सामाजिक नीति नियम से परे माल के मुक्त स्वच्छन्द और 'उपदे' व्यवहार से उसे सुख मिलती है। उसका मान उसे अपने पति से सम्बन्ध विच्छेद तक करा देता है। पति की सदा परपत्व-विहीन, कोमल-स्निग्ध, सम्भावपूर्ण प्रकृति उसमें कहणा तो पैदा कर सकती है लेकिन सुखदा जैसी नारी में प्रेम और समर्पण पैदा करने के लिये उसमें aggression बिल्कुल नहीं है। और यही aggression, निर्भयता, माल (हरीश की सुरक्षा की द्विषा में) अपने दृढ़ धर्मों से सुखदा के कर्णों पर दिखाता है तो "उस समय मैंने शारीरिक और आत्मिक दोनों किनारों से अनुभव किया कि मैं नहीं हुई जा रही हूँ। मरी जा रही हूँ, निश्चय जीने से अधिक हुई जा रही हूँ।" बाद में माल उसे मिल नहीं पाता और बाल्य पर की गई उसकी कहणा अधिक देर ठहर नहीं पाती और वह सदा के लिये पतिगृह छोड़ जाती है। मान इतना है कि चलते बल्ल दोनों हाथ भी छुड़ नहीं पाते हैं। अनेक वर्षों के उपरान्त हम उसे परवा-ताप की यातना भोगते हुए पाते हैं। किन्तु सुखदा को परवास्ताप क्यों और कैसे है, इसकी व्याख्या पाठक को नहीं मिल पाती है। कारण यह है कि सुखदा की कहर्न भागे पूरी नहीं हुई है।

सुखदा के अतिरिक्त भी सभी पात्र (छोटे हों, बड़े हों इसकी गलना गिल्पी में नहीं की है) अपनी-अपनी प्रकृति-विशेष, विचार-विशेष और हाव-भाव-विशेष के साथ गढ़े गये हैं। माल देशभक्त है, परायण है लेकिन मुक्त, स्वच्छन्द और शिर्षों की और विशेष्योन्मुख। अर्थ और समाज के लिए वह साम्यवारी है। हरिदा की रपाग, कर्म और नियम में आस्था है, कान्ति के सम्मान के लिए वह जीवन उत्सर्ग

१. अधोलिखित कथन से इसका साम्य देखिए:—

I am afraid that women appreciate cruelty, downright cruelty, more than anything else. They have wonderfully primitive instincts. We have emancipated them, but they remain slaves looking for their masters, all the more. They love being dominated
—Oscar Wilde.

कर देते हैं। प्रमाण हठधर्मी, बद्धर्तव्य, दृढ़प्रतिज्ञ है, कमलि और दल के लिए वह सब कुछ करने में समर्थ है, यद्यपि उसमें विवेक अधिक नहीं है।

घटनाएँ अपने साधारण भ्रम में 'सुखदा' की कथा में नहीं के बराबर ही हैं। छोटी-छोटी क्रिया-प्रतिक्रियाओं, घात प्रतिघातों तथा मनःस्थितियों के विरुद्ध और विचार-संघर्षों के सार द्वारा ही इस कथा का निर्माण हुआ है। उपन्यास की गति नये पौरों की चान के समान है जिसमें छोटे-छोटे कंकर कँकरियों की भी चुमन महसूस होनी है। किसी भी प्रसंग को सिद्धहस्त किराकरूपकार उतनी ही दूर तक ले जाता है, जितनी कि आवश्यक है, महसूस होता है।

विवर्त

भुवनमोहिनी दिल्ली के एक प्रसिद्ध जज की सन्तान है और जितेन प्रेमी की एक पत्र के सम्पादक विभाग में नियुक्त है। दोनों सहपाठी रहे हैं और सब मित्रता से प्रेम का रूप धारण कर लिया है। किन्तु उन दोनों के बीच एक व्यवधान उत्पन्न होता है। जितेन समाज-प्रति है और वह अनुभव करता है—मेहनत करके खाता हूँ। पाई-पाई पसीने के बल मुझे कमाती होनी है। वह इस सत्य ॥ प्रति भी जागृत है कि भुवनमोहिनी 'अमीरजादी' है और दोनों के सस्कारों में बहुत अन्तर है। किन्तु भुवनमोहिनी इस अन्तर को स्वीकार करने के लिये प्रस्तुत नहीं है। "यह कौनसा प्रेम है जो मुझ में मुझ को ही नहीं अमीरजादी को देखता है?" इस वर्ग भेद की चेतना-रूपी व्यवधान के रहते वह विवाह करना उचित नहीं समझती और फलस्वरूप जितेन और मोहिनी का सम्बन्ध विच्छिन्न हो जाता है। जितेन नगर छोड़ कर अज्ञात स्थान पर चला जाता है। और मोहिनी का विवाह दलैद से अभी छोटे बैरिस्टर नरेश ॥ साथ सम्पन्न हो जाता है।

चार वर्ष बाद जितेन मोहिनी के जीवन में फिर प्रवेश करता है। गत रात्रि उसने पत्राव भेज गिराई है। हत तिरेशठ, आहत दो-सी पन्द्रह। आत्म सुस्था की दृष्टि से जज नरेश के घर में आश्रय लेना वह धर्मस्वरूप समझता है। परन्तु साथ ही अपने मन की गहराई में वह एक सालसा लिये हुए है कि वह देखे कि क्या मोहिनी के हृदय में उसके लिये अब भी प्रेम अवशिष्ट है। जबर-बस्त होकर मोहिनी के घर कई दिन आश्रय लेने के लिये वह बाध्य होता है। मोहिनी उस निराश प्रेमी के

प्रचण्ड विनाशक रूप को देखकर स्नेह और करुणा से अभिभूत हो जाती है। वह जितेन की परिचर्या और सेवा-सुधृषा में रत हो जाती है। पति के अपने प्रति प्रतिविम्बित विदवाता और प्रेम पर निर्भर होकर वह जितेन की प्राण-रक्षा के हेतु उसके वर्ग-वैर विरोधी कान्तिकारी व्यक्तित्व से अपने पति को अपरिचित रखती है। रोगावस्था में जितेन को समय-समय पर मोहिनी के रूप-वैभव और ऐश्वर्य के दर्शन मिलते हैं और वह अपनी, अपने साधियों तथा समाज के दरिद्र-वर्ग की अभाव से जर्जरित दशा से इस सम्पत्ति की तुलना करता है तथा साम्यवादी विचारधारा से पुष्ट अपने मनोभावों को मोहिनी के सम्मुख उल्लाह और जोश के साथ अभिव्यक्त करता है। किन्तु मोहिनी और नरेश के प्रचण्ड और सम्पूर्ण प्रेम को देखकर जिसमें शंका व ईर्ष्या को कोई स्थान नहीं है, जितेन के हृदय में जो यातना-मिश्रित ईर्ष्या की ज्वालाएँ बहकती हैं, उनकी ज्वनि भी उसके कार्य-कलाप में भ्रष्ट नहीं है।

घोड़ा स्वस्थ होने पर जितेन एक रात मोहिनी के घामूषणों की चोरी करके अपने बेरे पर पहुँच जाता है। वह चाहता है कि उनके बचले मोहिनी पचास हजार रुपये नकद उसके दल को दे दे, लेकिन मोहिनी यह स्वीकार नहीं करती। इस पर उसका हरण कर लिया जाता है और उसे धमकियाँ दी जाती हैं। किन्तु इसी समय जितेन का हृदय-परिवर्तन होता है और वह असीम मानसिक संपर्प और यातना के उपरान्त कान्ति में लब्ध हो बैठता है और साधियों की सुरक्षा तथा अनेक प्रकार की व्यवस्थाएँ करके पुलिस के सामने आत्म-समर्पण कर देता है।

मोहिनी के अनुरोध पर नरेश न्यायालय में जितेन के पक्ष में दैवी करने में लिये तैयार है लेकिन स्वयं जितेन नहीं चाहता कि उसको बचाने के लिए किसी प्रकार का प्रयास किया जाये।

भावरेण-मूढ पर प्रस्तुत उपन्यास के सम्बन्ध में कहा गया है कि 'वह एक पराक्रमी और तपस्वी पुरुष की कहानी है जो अपराध की राह पर चल पड़ता है। उपन्यास पढ़कर आप आविष्कार करते हैं कि अपराध व्यक्ति का स्वभाव नहीं है। मानो कहीं दबाव है, ग्रन्थि है, विवर्त है, जिसके कारण स्वभाव विभाव को माना उठा है।' 'विवर्त' शब्द की सार्वकता की व्याख्या ही इन पंक्तियों द्वारा नहीं होती, अपितु उपन्यास के नायक जितेन के व्यक्तित्व पर भी प्रकाश पड़ता है। अब तक जैनेन्द्र ने जितने भी उपन्यास लिखे हैं, वे सभी नायिका-प्रधान कथाएँ हैं किन्तु 'विवर्त' उनका प्रथम भाष्यान है जिसमें कथा एक पुरुष को केन्द्र मानकर आदि से अन्त तक चलती है। जितेन सेनाक के उन पात्रों में से एक है जो उस की मदद-भूति परेश

रूप से करते हैं। हिंसा-वृत्ति का खण्डन तथा अहिंसा वृत्ति का उपाजित व प्रतिपादन जैनेन्द्र के उपन्यासों का एक प्रमुख उद्देश्य है। जितेन एक प्रबुद्ध ग्रह का व्यक्ति है। मोहिनी के प्रति प्रेम और अनुराग रखते हुए भी वह यह नहीं भुला पाता कि वह एक साधारण धर्मजीवी मध्यम खेती से सम्बन्धित है और मोहिनी स्वामी-श्रेणी की ऐश्वर्य-सम्पन्न प्रतिनिधि। अपनी इस वर्ग-चेतना के कारण ही वह मोहिनी को छोड़ बैठता है। प्रेम की निराशा और हृदय का सुनाघन एक ग्रन्थि के रूप में उसे हिंसा के मार्ग पर ले आते हैं और वह दरिद्र वर्ग के अधान और उत्कर्ष का निमित्त लेकर कुटुम्बा समाज को समूल विनष्ट करने के लिए कटिबद्ध हो जाता है। निश्चय ही जितेन "एक पराधीन और तपस्वी पुरुष" है किन्तु वह जिस 'अपराध की राह' पर चल पड़ता है, वह अपराध की राह कौन-सी है, यह स्पष्ट नहीं है। क्या जितेन एक साधारण अपराधी मान है अथवा राजनीतिक सत्ता और समाज की आर्थिक व्यवस्था विरोधी विष्वक्सात्मक क्रान्ति का एक नेता? क्या पंजाब मेल का गिराना जिसमें अनेकानेक व्यक्ति हत और आहत हुए, क्या स्थान-स्थान पर सर्वहारा समाज के समर्थन में और पूँजीवादी वर्ग के विरोध में दिए गए जितेन के सबल वक्तव्य, क्या उसका वैयक्तिक तापसी जीवन और देश-व्यापी पदभ्रम का सूत्रधार बन कर निस्वार्थ हठ धरण धारण हुयेगी पर लिए काम करना इसी और इंगित करते हैं कि वह उन साधारण अपराधियों में से है जो अपने स्वार्थ के लिए डाके डालते और हत्याएँ करते फिरते हैं? क्या समाज की दुर्भ्यवस्था और असमानता का विरोध करना अपराध है? पर क्या जितेन उन्हीं घर्षों में क्रान्तिकारी है जिन घर्षों में 'मुनीता' के हरिप्रसन्न और 'सुलदा' के हरीश हैं? हरिप्रसन्न और हरीश के समय में राजनीतिक परतन्त्रता थी और उनके प्रयत्न उसको उतार फेंकने की ओर उन्मुख थे। किन्तु जितेन के समय में तो भारत पर भारतीयों का ही राज्य है, इसका संकेत उपन्यास में स्पष्ट मिलता है। जब जितेन एक साधारण अपराधी नहीं है तो क्या वह वर्तमान भारतीय शासन के विरोधी साम्यवादी दल का एक सदस्य है? निश्चय ही जितेन अपने विचारों में मार्क्सवाद का प्रचार करता है किन्तु स्वतन्त्रता के परवर्ती काल में ऐसी कोई भी ऐतिहासिक घटना नहीं घटी है जब कि शासन-विरोधी लोगों ने 'देशव्यापी पदभ्रम' रचा हो जिससे "एक बिरकोट भाता और व्यवस्था गई होती और सभ्य जीवन निगला जा चुका होता।" तो क्या ऐसे एक पदभ्रम की ओर जितेन के रूप में उसके नेता की सृष्टि लेखक की औपन्यासिक कल्पना मात्र है? यदि ऐसा है तो उपन्यास-लेखक के शासन और समाज-व्यवस्था-सम्बन्धी राजनीतिक और आर्थिक विचार उसकी कृति में नितान्त अप्रसन्न हैं लेकिन लेखक में साम्यवादी हिंसात्मक विचार-प्रणाली

लेकिन छोड़ो। "....." जितने के उकसाने पर बि वह उसे पुलिस के हाथों पकड़वा नहीं देती मोहिनी की काठरता और यातना सीमा पर पहुँच जाती है—“मे घभी अपना गला घोट डालूँगी अगर तुमने मुझे और सताया।” “वयों, क्या प्रेम करती हो ? प्रेम ही नहीं मला बनने देता।” मोहिनी ‘गम्भीर हो कर’ बोलती है ‘हाँ, करती हूँ। लेकिन तुम कौन होते हो ?.....” कदाचित यह प्रेम स्वीकारोक्ति भ्रमर्यादाशील है इस कारण लेखक सतक होकर अपना आगे एक दूसरे स्थल पर वक्तव्य देता है। “मोहिनी निष्प्रयोजन होकर पतंग से उठी और कुर्सी में आ बैठी, बैठी सोवती रह गई। इस व्यक्ति पर (जितने पर) उसे दया आई : कितना बोझ अपने मन पर लेकर यह उसकी धारण में आ पड़ा है। कितना उसने विश्वास किया।” किन्तु फिर घायद लेखक मोहिनी के मनो भावों के ठीक-ठीक चित्रण से विमुक्त नहीं हो सका, कुछ ही आगे यह कहता है। “मोहिनी को अपना भरीत याद आया। क्या होता उस भाग का (जितने के जीवन का) अगर वह साच होती ? क्या वह तब जलने से ज्यादा उजलती नहीं ? लेकिन उसने अपने को इन विचारों से तोड़ा। तब सपने में कि बिजली की तरह भीतर घसटाय रहेंगे, बहते रहेंगे, और रह-रह कर कौष आया करेंगे। बोझ से भारी भरकम न बनेये कि जड़ता में जीने जायें। प्राणवायु की तरह प्रवाही, तरल और किम्वय बन कर रहेंगे। पर वह सब दूर हुआ और आज वह प्रतिष्ठा और सुरक्षा के बीच है, सब सुविधा है और सब सम्पदा है, लेकिन ...

“लेकिन के बाद यह कुछ नहीं सोच सकी। समझ ही नहीं सकी कि क्या है वो नहीं है। विप्ल नहीं है, बाधा नहीं है, अभाव नहीं है, चुनौती नहीं है। लेकिन यह तो नकार है। इनका न होना ही सच्चा होगा है। पर क्या सच ?...”

पर क्या सच जितने के प्रति मोहिनी के भाव स्नेह से क्यादा नहीं है, उससे प्रतिरिक्त नहीं है ? ठीक है यह समाज और कुल की प्रतिष्ठा की रक्षा के विचार से जितने से धारीरिक सम्बन्ध नहीं रखती। लेकिन यदि समाज की मर्यादा देह से आगे नहीं जाती तो क्या वह ‘मर्यादा’ सार्थक है ! ‘मर्यादा’ का महत्त्व मानना ही है तो वह पूरे धर्मों में मान्य होना चाहिए।

मोहिनी अपने प्रति को जितने के घसली व्यक्तित्व का परिचय नहीं देती और उसकी पुलिस से सब प्रकार से रक्षा करनी है तो क्या उसके प्रति अपने हृदय की कठणा और दया के कारण हो ? लेकिन जन प्राप्ति के उद्देश्य में जब मोहिनी का अपहरण कर लिया जाता है तो उनके व्यवहार की क्यास्या क्या होगी ? ‘मोहिनी ने विवश दोनों घुटने बाध लिए।’ मोहिनी ने बाँहों की सपेट से बसकर जितने की

टाँगों को पकड़ लिया । "मोहिनी ने जितेन के दाहिने हाथ को सींचकर बार-बार मुँह से लगाया, आँखों से लगाया सारे चेहरे से लगाया और मुबकठे-मुबकठे कहा— "जितेन जितेन !" इस पर मोहिनी झुक कर बूट के तस्मों से कुछ ऊपर पाँव के मोजों पर बार-बार जितेन के पीरों को चूम उठी । जितेन कुछ न समझ सका । घबरा कर उठा, दरवाजा बन्द किया और भा कर मोहिनी को ऊपर उठाया । मोहिनी कटे वृक्ष की नाई उसकी छाती पर सिर टेक कर पड़ रही । "अपने माँसुओं के बीच में से मोहिनी बोली— "मुझे सधमुष मार क्यों नहीं देते हो जितेन ? क्यों भास पाते हो ?" जितेन ने बेहद तेज होकर कहा— "माँसु से बात न कर मोरत, सीधी बात कर ।" "कहती तो हूँ जितेन, सीधे मुझे मार दो ।" टेढ़े से अपने को न मारो ।" क्या यह असहाय, कल्याण भाल्य-समर्पण की अवस्था जितेन के प्रति मोहिनी को दया, कल्याण अथवा भाव स्नेह की अभिव्यक्ति रूप है ?

उपन्यासकार जितेन के अपराधी व्यक्तित्व का, शत्रु से उद्भूत उस के 'विभाव' का परिष्कार महिमात्मक रीति से सिद्ध करना चाहता है । किन्तु वह परिष्कार मोहिनी के 'असहिष्णु किन्तु सर्वथाशील स्नेह के प्रभाव से' नहीं अपितु भावपूर्ण-युष्म के उत्तेज के प्रतिकूल मोहिनी के जितेन के प्रति निश्चित प्रेम की प्रतीति तथा जितेन के मोहिनी के प्रेम में पुनरावस्था के कारण सम्भव हुआ है ।

तो क्या फिर मोहिनी अपने पति नरेश के प्रति अनुरक्त नहीं है ? यही मोहिनी के चरित्र का अटल पक्ष सम्मुख आता है । आद्यन्त नरेश के प्रति मोहिनी का अनुराग व प्रणय अत्यन्त और अभिव्यक्त है, उसे पति में पूर्ण विश्वास है । उसे प्रति अपने कर्तव्य कर्मों का उसे समुचित ज्ञान है । वास्तव में पति में पूर्ण अनुरक्त होने और उसकी आज्ञा में सचेष्ट आस्था पाने के कारण ही मोहिनी जितेन के प्रति विवाह से पूर्व के अपने प्रेम को स्थिर रखकर उसके समस्त व्यक्तित्व एवं चेतना में आन्ति जानने में सफल हो सकी है ।

पति नरेश की सत्ता मोहिनी के कारण ही है । हय उसके पति-का में ही उसके परिचित है । विवाहिन स्त्री-पुरुष के पारस्परिक व्यवहार के सम्बन्ध में अपने आदर्श के उत्पन्न-पन में जैनधर्म ने उसका उपयोग किया है । नरेश का चरित्र की विवृति उस आदर्श की विवृति और व्याख्या है और उसकी सफलता, एक आदर्श पति की सफलता है । 'मुनीना' के 'धीरान्त' और 'मुन्या' के 'काल', जैसे समस्त इन दृष्टि में विद्वान् प्राण्य करते हुए अपने चरित्रों को परिपूर्ण नरेश के चरित्र में पाते हैं । जैन नरेश का चरित्र इन क्षेत्र में पराकाष्ठा है । परन्तु में अपने स्वयं

का विलीनीकरण, परस्पर में सम्पूर्ण आस्था की प्रतिष्ठा, परस्पर ॥ कर्मों के लिए दायित्व की चेतना, 'क्यों', 'कैसे', 'किसलिए' आदि प्रश्नों का अनस्तित्व—ये ही दाम्पत्य तादात्म्य ॥ सक्षम है। यदि जैनेन्द्र के शब्दों का प्रयोग करें तो जहाँ अपने अधिकार-भाव को याद रखने का अवसर ही न हो, जहाँ एक दूसरे के मन को जान लिया और अपने को तदनुरूप ढाल लिया जाता हो, जहाँ अपने न होने का भाव हो किन्तु निरी अनुमति नहीं, जहाँ खुद भी रहा जाये लेकिन फिर भी किसी तरह की रणध न धाती हो, जहाँ कर्म कर्तव्य न हो, सहज सिद्ध हो, वहाँ ही प्रणय की आत्यन्तिक (परम) अवस्था है। इसी एकात्म्य की सत्ता जैनेन्द्र के भूमिगत में प्रणय की प्रादर्स स्थिति है। नरेख का चरित्र इन कसौटियों पर पूरा उतरता है। उसमें मोहिनी के धर्तीत के प्रति ईर्ष्यापरक विज्ञासा का भाव नहीं है, वह उसके वर्तमान की स्पष्टता व सुलभता से सन्तुष्ट है। उसे मोहिनी में आत्यधिक विश्वास है; इसलिए जितेन के प्रति उसके सम्बन्ध से वह चिन्तित नहीं ॥ और यदि चिन्तित है भी तो मोहिनी की व्यग्रता और असहाय जैसी अवस्था के कारण ही। यह जान कर भी कि जितेन विवाह से पूर्व मोहिनी का प्रणय-यात्र था और कदाचित् भ्रम भी है, उसमें आधिपरय का किञ्चित् यात्र भी भाव उदित नहीं होता। वह मोहिनी के सुख के लिए अपने सामाजिक सम्बन्ध, यश, धन आदि को त्याग ॥ के लिए सभी प्रकार से तत्पर है। अपनी पत्नी को बन्दी करने वाले जितेन के प्रति उसकी सहिष्णुता और सद्ब्यवहार और मुकदमे में उसको बचाने के लिए उसकी कटिबद्धता मोहिनी के प्रति उसकी अप्रतिम भक्ता तथा प्रेम के परिचायक है।

कला की दृष्टि से जैनेन्द्र के उपन्यासों में विवर्त का कोई अधिक महत्व नहीं है। शायद केवल 'परल' ही इससे निम्नतर कोटि की रचना है। छोटी-सी कथावस्तु को २३० पृष्ठों के बूढ़ाकार में प्रस्तुत करना कुछ ऐसा ही बन पड़ा ॥ जैसे कि प्रगुलि पर आ जाने वाली कोई वस्तु भुट्टी में सी जाए जिससे कि उसकी कुछ प्रतीति ही न हो। मन की सूक्ष्म गति-विधियों, बात-प्रतिपातों तथा संकेत-द्विगुणों का असाधारण रूप ॥ (जो कि जैनेन्द्र की लेखनी के लिए साधारण ही है) समर्थ निरूपण ही इन उपन्यास में चित्त को अचंचलापमान रखता है। दूसरा तत्त्व जो कथा की रोचकता तथा रचिरता दोनों की ही आत्यधिक पुष्टि करता है, वह है कथोपकथन। कथा की सामान्य गति में कथोपकथन के आध्यक्ष से अज्ञात घटवृत्तियों को सहज-सरल अभिव्यक्ति देने में जैनेन्द्र किटहटस है। इस सहज सिद्ध सामान्य विवेचना के अतिरिक्त जो इतर गुण 'विवर्त' के कथोपकथनों में है, उसके कारण

कि वे एक पृथक् कोटि में आते हैं, वह है उनमें नाटकीयता की प्रचुरता ।^१ नाटकीय उपादान जितने इन सम्वादों में उमरे और निखरे हैं उतने कदाचित् अन्य किन्हीं उपन्यास में नहीं । संक्षिप्तता किन्तु अर्थ-गौरव, भावों की तीव्रता और उन अस्मात् परिवर्तन जिससे पाठक आश्चर्य-विमूढ़ व अमिभूत हो जाये, पात्रों की भाषा का प्रयोग—ये ही वे कुछ गुण हैं जो प्रस्तुत उपन्यास में अपनी पूर्ण समृद्धि में दीक्ष पड़ते हैं । यहाँ तक कि यह निश्चय कहा जा सकता है कि ‘विवर्त’ का लेखक यदि घटना-संगठन को तनिक अधिक सज्ज बना कर नाटकों की भी रचना करे तो वह असफल न होकर कृतकार्य ही होगा ।

‘व्यतीत’

‘सुखदा’ की भाँति ही ‘व्यतीत’ की रूप-रचना आत्मकथात्मक है और मुख्य पात्र ‘पूर्वशीप्ति’ (Flash-back) की प्रणाली का प्रयोग करता हुआ अपनी कहानी कहता है ।

आज जब जयंत की पैंतालीसवीं वर्षगांठ है तो सवेरे-ही-सवेरे वह अन्त उसकी चेतना को अमिभूत कर लेता है कि क्या अब वह ‘व्यतीत’ है । वह पाता है कि ‘व्यतीत’ ही उसके जीवन में ऊपर से नीचे तक लिखी है । तब वह अपने अतीत का सिंहावलोकन करता है । इस दशा में जो कुछ वह देख सका, वही इस उपन्यास का वस्तुव्य है ।

‘व्यतीत’ की कथा का ताना-बाना भी लेखक की विद्वत्ता अन्य औपन्यासिक कृतियों के समान ही प्रेम के उपादानों से निमित्त हुआ है । किन्तु इस नव्य कृति में अपेक्षाकृत अपना कुछ वैशिष्ट्य है । क्रांतिपरक आधुनिक कथा, जिसका उपयोग कथाकार ने अपने एकाधिक उपन्यासों में किया है, इस रचना में अप्रस्तुत है । इसके अतिरिक्त प्रेम का क्षेत्र भी निम्न के सभी आकार में सीमित न रहकर अत्यन्त विविध हो गया है जिसका केन्द्र एक पुरुष व्यक्त है । स्वभावतः इस कृति में अनेक नारी-पात्रों की उद्भावन हुई है ।

१. पृ० ६-१२, पृ० २२-३०, पृ० ६२-७४, पृ० १३०-१३७, पृ० १६०-१६६, पृ० १६८-१७२, पृ० १८३-१८८, पृ० २०६-२१२—तक की सभी घटनाएँ या घटनाएँ इसी बात के साक्षी हैं कि ‘विवर्त’ में जंनेत्र की औपन्यासिक कला एवं रचना-कौशल नाटक-सृष्टि के समीप से समीपतर हो गए हैं ।

२. अग्रिम संस्करण, १९२३। पूर्वोक्त प्रकाशन, ७ हरियार्जुन, दिल्ली ।

वास्तव में 'व्यतीत' एक पुरुष की एक स्त्री के प्रति—ज्यन्त की प्रतिता के प्रति—एक घासक्ति (morbid fixation) की अवस्था में पुरुष की मनस्थिति का लेखा है। इन घासक्ति ■ मूल में ज्यन्त की ग्राह्य ग्रहमन्यता अवस्थित है।

इसकीसवें वर्ष में ही ज्यन्त को अपने दूर के रिश्ते की बहन अनिता से प्रेम हो गया है। किन्तु देवात् अनिता का विवाह किन्ही महाशय पुरी से हो जाता है। इस निराशा से ज्यन्त की दृष्टि इतनी लमसावुत्त हो जाती है कि बी० ए० में स्थापना के आने पर भी वह न जाने अध्ययन जारी रखता है और न सिविल सर्विस की परीक्षा में बैठता है जैसा कि पहले निश्चय था। "..... अब इस अग्री के पहाँ भाकर जैसे सब सगम में पड़ गया।" इसी घोर निराशा में से तभी प्रचण्ड ग्रहवार का प्रस्फोट होता है। ७५ व० पर बिसो पत्र की सह-सम्पादकी करने के लिए ज्यन्त अपने पिता का विरोध करके घर छोड़ कर चला जाता है और अपने निश्चय पर झूट रहने के लिये पिता को कभी क्षम न दिलाने की प्रतिज्ञा करता है। अनिता उसे मनाने और ले आने के आग्रह से उसके पास पहुँचती है किन्तु ज्यन्त अपनी मौकरी छोड़ने के लिए तैयार नहीं है। पिता अत्यधिक आश्चर्य है, फिर भी पुत्र उनकी सेवा के लिए लौटने को राजी नहीं है। पिता के धाड़ पर ही वह वापिस आता है। अनिता बल करती है कि ज्यन्त का घर बसा कर उसे बीच में बिमसे वह वापिस मौकरी पर न जाये और एक सम्पन्न व्यक्ति की माँति जीवन बिताये। परन्तु ज्यन्त बँध नहीं पाता है और वापिस मौकरी पर चला जाता है।

इसी समय ज्यन्त के जीवन में सुमिता का प्रवेश होता है। सुमिता ज्यन्त ■ ज्येष्ठ अधिकारी सम्पादक की पुत्री है। सम्पादक के बहने पर वह सुमिता ■ अध्यापन का कार्य-भार संभालता है। धीरे-धीरे सुमिता ज्यन्त के प्रति उत्सुक होती है किन्तु ज्यन्त की ओर से विशेष उत्साह-वर्धक प्रतिक्रिया नहीं होती है। "मे अभाव है, सुमिता,"—उसका मकार में उत्तर है।

इस प्रसंग के उपरान्त अधिक देर उस नगर में ठहरने में अपने को असमर्थ पाकर ज्यन्त घर वापिस लौट आता है। समस्त घटना पर उसकी टीका इस प्रकार है, "प्रेम की गोपी एक भोँके में लुत आई थी। मैं तो समझ था, बंद हुई। लेकिन ऊपर किसी भाग्य की रही होगी। सुली वह लेकिन पड़ नहीं सका।"..... "सच ही बहूँगा। बात (यह) हुई, अनिता, कि तुम्हारी माद था गई। फिर, पोपी के बसर तैरने लगे। कुछ बड़ा न गया।".....

इस बार प्रेम में वीरान ने उद्भूत जयन्त का 'छट्' एक मजा का चारा बनाया है। उसके हृदय की धीर दुःखा का सब दिना का धारण मेला बाढ़ती है। वह धार-धार-रहे विषय जूझ में भाग लेने का इच्छुक है। वह दिना वरुणः वाहिनी मही है, धारवाहिनी ही है। "जी तो चाहता है, पर धार मर" कहीं जाकर ? इसका पता मुझी के दो ! गोवा है, मलाई का मैदान नुमीने की जगह होगी। "तब ही 'मोहे दिन कुछ करने को हो आयेगा। हाथ चिरे रहेंगे धीर धाने में छुटकारा होगा।" 'यह धारानन बट्ट देना लगता है।" किन्ती हास्य प्रकृति है जयन्त के मन की ! वह धाने को मुनाया धीर मिटाना चाहता है।

कवीश्वर लेने के लिए जयन्त अब मिलना पहुँचना है तो वहाँ एक धीर नारी उसके जीवन में परांतर करती है। चण्डी जयन्त के विषय कुमार की 'कविता' है। वह जयन्त के प्रति आकृष्ट होती है और चण्डी को देख कर जयन्त को भी मानो बोट देनी हुई चुनौती मिलती है पर वह चुनौती का केवल पराजय पर जान नहीं पाना, धीर बाहर ने चण्डी के प्रति उदासीन बना रहता है।

किन्तु परिस्थितियाँ कुछ इस तरह घटती हैं कि जयन्त चण्डी की ओर प्रवृत्त होता है और दोनों की परिणति इतनी बढ़ती है कि दोनों विवाह कर लेते हैं। चण्डी के प्रति जयन्त के साथ किस प्रकार के हैं, वह वह स्वयं अनिता के सामने कोण्ड है, 'कलंघ ही नहीं, अनिता, चण्डी के लिए मन में कुछ धीर भी है।' "वह तो नहीं, नहीं, वह नहीं" "अनिता !" इस पर जयन्त फिर 'बेटा करके' बहता है, 'तब तो सदा के लिए गया। नहीं, अब तोट कर इस मर-जीवन में वह वस्तु तो कभी धाने वाली नहीं' "।" लगता है जयन्त का संकेत अपने धीर अनिता के प्रेम की ओर ही है। तब तो स्पष्ट हो जाता है जयन्त का चण्डी से तादात्म्य नहीं है। वास्तविकता यह है कि चुनौती के कारण ही वह चण्डी से विवाह करता है। काश्मीर में मलाई 'हनीमून' में परिणति बढ़ती नहीं, घटती ही है। अनिता के कारण पवित्रता का व्यवधान बढ़ता जाता है। धीर जयन्त में चण्डी जयन्त को छोड़ कर चली जाती है।

बीवी स्त्री जयन्त के जीवन में तब घाती है जब वह युद्ध में घोरता दिखाकर घायल हो अस्पताल में पड़ा होता है। होम्योपैथ डॉक्टर कपिल की पत्नी, जिसकी जयन्त कपिला के नाम से पुकारता है, घाती सहृदय धीर सेवा-भाव भी व्यक्ति है। इसी बीच चण्डी एक बार फिर यत्न करती है कि जयन्त उसे स्वीकार कर ले किन्तु जयन्त बठोर ही बना रहता है। कपिला से जयन्त को 'महिनीत्व' मिलता है, 'जिसमें मान नहीं है और जो मान को जगाता नहीं है।' किन्तु सभी अनिता जयन्त को

मिता से दूर सींच ले जाती है। कलकत्ते में होटल के एकान्त कक्ष में जयन्त मनिता का सम्पर्क चाहता है किन्तु वह अपने प्रतीक्षमाण मन को अपने में ही दबोच कर मसोस झलता है। बाद में मनिता देह-दान के लिए तत्पर भी होती है, लेकिन तब जयन्त 'मैरिक वस्त्र' लेने की इच्छा प्रकट करता है और मनिता को विदा करके वह साधु का वेध धारण कर लेता है।

जयन्त का जीवन एक विवशता का जीवन है। मनिता के प्रति उसकी अनु-रक्ति इतनी तीव्र और दृढ़ हो गई है कि अब वह जीवन में साधारण (normal) व्यवहार करने और विभिन्न परिस्थितियों और व्यक्तियों के साथ अपने को समन्वित करने में, चाहते हुए भी, अपने को सर्वथा असमर्थ पाता है। उसकी भासक्ति (morbid) अवस्था तक पहुँच चुकी है। मनिता के साथ अपने प्रेम में निराशा पाने के कारण उसकी अह-वृत्ति आक्रान्त हुई है। इसी अह-भाव ने उसमें इतनी बुद्धिमत्ता और असाधारणता (abnormality) को जन्म दिया है कि वह मनिता के प्रतिरक्ति किसी अन्य नारी से प्रेम नहीं कर सका।

मुमिता से, सब सुविधा और सब कारण होने पर भी वह प्रेम नहीं कर सकता क्योंकि उसे मनिता की याद आ गयी। चन्द्री से उसका सम्बन्ध और भी जटिल है। न केवल उन दोनों के बीच में मनिता आ खड़ी होती है, अपितु सम्पन्नता ■ अभाव में उसकी हीनता-ग्रन्थि उत्कर्ष-ग्रन्थि में बदल जाती है और वह चन्द्री के साथ अग्र-त्यागित और असाधारण व्यवहार करने लगता है। चन्द्री 'अतिशय रमणीया थी, इससे मेरे लिए जैसे तिरस्करणीया बन उठी, मानिनी भी इसलिए अपमाननीया हो गई। वनशालिनी थी, इससे दण्डनीया बन गई, ऊँची थी, इससे नीची बनाना शायद मेरे लिये आवश्यक हो गया। छोकर, क्या पैसे की कमी मेरे भीतर इतनी गहरी जा बैठी थी, कि वह दबकर कस कर अभिमान की ग्रन्थि बन उठी। जो हो, वह सम्यर्थना में झुकती, मैं घनादर में तनता कहता, 'कुछ नहीं तुम रहने दो'।" ■ आज अनुपात में जयन्त अपने को 'परवर्त्त' रहने में भी नहीं शिथिलता है। चन्द्री को अनिष्ट बनाया तो इसीलिए कि वह उसके पुरुषत्व के लिए घुनौती भी और वह उसके 'अह' को अस्वीकार या कि वह हार माने। बाद में जयन्त की पायलावस्था में चन्द्री उससे क्षमा माँगती हुई सिर पटकने और फफक-फफक कर रोने लगी तो 'मे' वह सब आराम से सुनता रहा। आराम से ही तो कहें, क्योंकि हृदय चाहे जितना भी विदीर्ण होता रहा, मेरे आराम में भंग नहीं पड़ा। अंग-अस्थि हिला तक नहीं, परम प्रती बना मे

सब पीता गया और धुपचाप रहे चला गया।' उसके हृदय की कठिनाई किन्तु दयनीय है। जयन्त की इस असहाय और विवश दशा के कारण ही, उसके क्रूर और कठोर व्यवहारों के बावजूद भी उसके प्रति हृदय में जुगुप्सा प्रयत्न धूँला का उद्गार नहीं होता है।

लेकिन जब धनिता के प्रति उसकी इतनी आसक्ति ही की तो उसने धनिता को उसके आग्रह पर भी स्वीकार क्यों नहीं किया? क्या ग्रहणकार के कारण ही? किन्तु धनिता के साथ ग्रहणकार कैसा? इस प्रश्न का एक समाधान यह हो सकता है— वास्तव में जयन्त नीति-भीरु व्यक्ति है। वह एक स्थल पर सोचता है, 'धनिता की दक्षता माननी होगी। परिवार उसके पास कम नहीं है। ऊँची घर की मर्यादा है। उसमें समय और युक्ति निकालकर मुझ जंगली को पालतू बनाने की चेष्टा में बर्बाद होती है। यह कम कुशलता नहीं है। एक किताब में है कि कर्म-मुक्तोत्तम योग है। इस कर्म-बोझ को मेरा मन बार-बार पाप कहना चाहता है। और जब धनिता सामने होती है, मैं मन में निरन्तर इस पाप-पाप की रट लगाये रहता हूँ।' 'कदाचित् यह नीति-भीरुता ही समर्पण की स्वीकृति में बाधक रही। दूसरा समाधान यह हो सकता है (यह स्वयं जैनेन्द्र का समाधान है) कि धनिता और जयन्त का योग विधि-इच्छा (Cosmic will) की स्वीकार नहीं था। धनिता की देह-दान की उत्पत्ति सहज और नैसर्गिक नहीं थी, अपितु वह इच्छित थी, 'willed' थी। इस असम्पूर्णता के कारण ही जयन्त ने धनिता की स्वीकार करना उचित नहीं समझा।

इस प्रकार की अनिश्चितता जैनेन्द्र की शैली की एक विशेषता है। मौलुपव और रहस्य की संवृद्धि के हेतु जैनेन्द्र विवरण में विस्तृति में काम न लेकर संकेतों और इंगितों का प्रयोग करते हैं। निश्चय ही इस शैली-विशेष के फलस्वरूप जैनेन्द्र के उपाख्यान-माहिास्य में विसंशय कथा-सौन्दर्य की प्रतिष्ठा हुई है। परन्तु इसका घना दुर्लभ पक्ष भी है। सेखक कभी-कभी इन संकेतों की इतनी न्यूनता कर देता है कि पाठक के लिए पात्रों के विभिन्न कार्य-व्यापारों के निमित्तों का ब्यर्थ बोध अनिश्चित हो जाता है। परिणामतः कार्य-व्यापार-व्याख्या के लिए विकल्पों की सहायता लेनी पड़ती है।

आज पेंतानीसवें वर्ष पर जयन्त जब अपने विगत जीवन पर दृष्टिपात करता है, तो 'मे कहता हूँ जब व्यर्थता का बोध आरों और से गिरा-गिरा को देख कर कुछे पर-पर किये जा रहा है। अपने को अपने में लिये जसा गया, कही पूरी तरह देखा

खतम नहीं कर सका। इसी से तो भाव पाता हूँ कि मैं हूँ और सभी मृत्यु से कुछ अन्तर पर हूँ।कहीं धर्म खो नहीं है। शिर्ष यह है कि इस मुक्त नितान्त रीते धर्महीन को लोग देखें और चेतावनी पायें। शेरों में दुसावे खड़े किये जाते हैं। वैसे ही शायद मैं हूँ। एक [] जिससे लोग आगाह हों कि राह यह नहीं है।" 'जयन्त' के ये शब्द हैं किन्तु इनमें उपन्यास का ध्येय ध्वनित है। अहंता की अनुभूति का विनाश उसकी अवांछनीयता का निदर्शन ही लेखक का सध्य है।

चरित्रों की वितरणा और वैविध्य ही 'असीत' की विशिष्टता और सकलता है। 'विवर्त' के पश्चात् यह जैनेन्द्र का नावक-अभाव दूसरा उपन्यास है। 'विवर्त' के जितने और 'असीत' के अन्त में कोई साम्य नहीं। जैनेन्द्र के पिछले उपन्यासों में ही क्या, हिन्दी उपन्यास-साहित्य में जयन्त का चरित्र अद्वितीय है। अनिता में सुनीता रस रूप में झलकती है, खोप अनिता की अपनी मौलिकता है। कठि उसमें है, पति के प्रति विरक्त वह नहीं हो सकती, उसके लिए उसमें अत्यधिक अट्टा है किन्तु प्रेमी के प्रति उससे भी अधिक अगाध प्रेम है। "मेरा घर बना रहा तो तुम होगे, उजड़ गया तो भी तुम होगे।" सुनीता की भाँति वह प्रणयी को अपना शरीर देने के लिए तैयार है किन्तु पति की आज्ञा से नहीं स्वेच्छा से, "जयन्त, स्त्री-देह को तुमने नहीं जाना है तो यह मैं हूँ। ज्यादा हूँ, पति की शक्ति करती हूँ, फिर भी हूँ।" किन्तु एक बार ऐसी अनिता को परम्परा से प्राप्त संस्कार उन्मत्त भी बना देते हैं और वह अपने 'सतीत्व' की रक्षा के लिये जयन्त को सुष्ट और नराधम ठहराती है और उससे संघर्ष करने को कटिबद्ध हो जाती है। लेकिन वह संस्कारों से उत्पन्न शक्ति भावोन्माद ही था, इससे अधिक कुछ नहीं।

चंद्री के व्यक्तित्व-अंश में अनेक मनोवैज्ञानिक सूक्ष्मताएँ हैं। उसमें सुनीती देने का सामर्थ्य है, अपमानित होने पर क्रूरता करने की शक्ति है। उसमें दर्प और अहंकार है लेकिन साथ ही अनपेक्षित भाव से सेवा करते रहना भी उसका स्वभाव है। एक बार जयन्त के मन की अन्धकारमयी गूढ़ाओं को जान कर वह उस पर अधिकार की चेष्टा नहीं करती है। जयन्त की अवहेलना और भत्तना पा कर भी 'उसकी प्रसन्नता और प्रभुता में अन्तर न आया। असन्तोष का अभाव न दीक्षा।'..... 'कहीं तनिक प्रतिपेक्ष न करती, और पति के प्रति कृतार्थ और भरपूर उमंग से भरी दुलहन बनी दीक्षती।' अनिता और जयन्त के बीच में अपने को बाधा और बोझ समझ कर वह जयन्त को छोड़ भी देती है लेकिन पुनः उसके जीवन में (उसकी धारणा

दशा में) प्रवेश जाना चाहती है लेकिन निर्मम जयन्त की ओर से उसे धम्की-इति ही मिलनी है। जयन्त के दृश्य में धाम जो उसके लिए इतनी अधिक प्रगति है उसी से अन्धों की महानता का पता चलता है।

हरिना का चरित्र धारण करने धार्मिक सेवा-भाव, ममता और कष्टों के कारण धार्मिक है। इन दिव्य व्यक्तित्व में स्वयं का भोग भी नहीं है, उसके संलग्न से दुःख और शान्ति का ही साम होता है।

धर्म-धर्म और सुविधा के लक्ष्य चरित्रों में भी विविधता और सम्पूर्णता है। वे चरित्र अपनी सीमा से ही कथाकार की कला की अद्भुत शक्ति व्यक्त करते हैं।

'व्यतीत' की धार्मिक की विशेषता है इसकी अविच्छिन्नता। जैसे तो संकेत-धार्मिक का प्रयोग जैन-धर्म की कला में सर्वत्र प्राप्य गुण है किन्तु 'रामायण' और 'कल्याणी' के बाद ही 'व्यतीत' में ही इसका अत्यधिक प्रकर्ष हुआ है। नाटकीय धार्मिक, जिसका प्रचुर प्रयोग 'विवर्त' में किया गया है, 'व्यतीत' में एक ही दो प्रसंगों में उपयुक्त की गई है।^१ काश्मीर में जयन्त और अन्धों के मध्य के अन्धकार की घटना हुआ साम्प्रदायिक के कारण 'नदी के द्वीप' के सुनियम-प्रसंग की याद दिलाती है। किन्तु अन्धों की सूक्ष्म सीमाई दृष्टि जैन-धर्म में अत्यन्त है।

किन्तु घटना-परिचयन, मन के प्रच्छन्न पहलुओं की मनोवैज्ञानिक व्याख्या अनुभव-क्षणों की दार्शनिक विवृति, यथार्थ-चित्रण की प्राणवत्ता, कृतों की संगत एकात्मकता का इस उपन्यास में इतना सतुलित और समीचीन समावेश हुआ है कि जैन-धर्म के विद्यमान उपन्यासों की तुलना में 'व्यतीत' अपूर्व कला-सौष्ठव व कथा-नीयता का परिचय देता है। यह असंदिग्ध रूप से कहा जा सकता है कि जैन-धर्म की उपन्यास-कला का चरम विकास 'व्यतीत' में मिलता है। परितः सुस्थाति-प्राप्त 'रामायण' और 'मुसदा' के समकालीन ही 'व्यतीत' का सहज स्थान है।

१. यथा—अन्त का अन्धों को विदेश न जाने के लिए समझाना, यथा काश्मीर में रात को धूम कर अन्त के सौतेले घर अन्धों का उसके प्रति व्यवहार, यथा अन्त से अन्धों का कला भावने वाला प्रसंग।

चौथा अध्याय

जैनेन्द्र के उपन्यासों का सामान्य विवेचन

(प्र) कथावस्तु

जैनेन्द्र के व्यक्तित्व का परिचय देते हुए हम कह चुके हैं कि वह धार्मिक है और जीवन के धार्मिक पक्ष की ओर उनकी अधिक प्रवृत्ति है। जीवन में जिस सत्य का अनुभव उन्हें हुआ है उसमें और गांधी-दर्शन में अत्यधिक साम्य है। जैनेन्द्र सत्य में ईश्वर का दर्शन करते हैं और प्रेम अथवा अहिंसा को वह उसकी प्राप्ति का मार्ग समझते हैं। अहिंसा अथवा प्रेम के माध्यम से सत्योपलब्धि के हेतु सतत प्रयत्नशील रहने के कारण उपन्यासकार जैनेन्द्र के लिए बहिर्जंगत् में विशेष आकर्षण नहीं है। बहिर्जंगत् के उल्लेख से उन्होंने सत्य को ही लोका या व्यक्त किया है। अन्यथा अन्तर्जंगत् की क्रिया-प्रतिक्रियाओं में ही, निरहन्ता की स्थिति की प्राप्ति में ही वह सदा व्यस्त और निरत रहे हैं।

मनस्तराज के समय उनकी यह व्यस्तता ही उनके औपन्यासिक चित्र-फलकों (Canvases) की प्रयुक्तता की व्याख्या करती है। 'शुनीता' की भूमिका में स्वयं लेखक ने कहा है, "इस विषय के छोटे-से-छोटे शब्द को लेकर हम अपना चित्र बना सकते हैं और उसमें सत्य के दर्शन या सकते हैं। उसके द्वारा हम सत्य के दर्शन करा भी सकते हैं।" वास्तव में हिन्दी के उपन्यासकारों में यह केवल उन्हीं की विशेषता है कि वे कथा के विकास के लिए घटनाओं पर बिल्कुल निर्भर नहीं करते, बल्कि उनके बढ़ते जीवन की निरन्तर साधारण गतिवृत्तियों और संकेतों का आश्रय लेते हैं।^१

कथानक की स्पष्टता के अभाव में पात्रों की अव्यक्तता भी सहज-जन्म है। "कहानी सुनाना मेरा उद्देश्य ही नहीं है। अतः तीन-चार व्यक्तियों से ही मेरा काम चल गया है।" जैनेन्द्र के उपन्यासों में, वास्तव में, तीन-चार से अधिक प्रमुख पात्रों

१. 'साहित्य-चिन्ता' का लेख 'जैनेन्द्र की उपन्यास-कला'—डा० देवराज, पृ० १७७-७८।

के सुख के लिए समर्पण की वृत्ति का पोषण करने में ही कल्याण है। अपनी इस मान्यता का ही प्रतिपादन उन्होंने उपन्यासों सहित अपने समस्त साहित्य में किया है।

‘सुनीता’ में श्रीकान्त समर्पण की वृत्ति अथवा निरहम् का प्रतीक है, सुनीता का चरित्र इसका कियामक रूप है। दूसरी ओर हरिप्रसन्न के व्यक्तित्व में पहले कभी ग्रहं प्रादुर्भाव होने के कारण (हरिप्रसन्न के चरित्र के सम्बन्ध में यह जीनेन्द्र का ही मत है) बड़ी भयंकरता है। श्रीकान्त और सुनीता अपने ‘समर्पण’-आत्मक व्यवहार से हरिप्रसन्न को प्रचण्डता को समर्पित करते हैं।

‘त्यागपत्र’ की मूलानुसूची इसी समर्पण के भाव की सन्नात मूर्ति है। समाज के आत्याचारों के प्रति भी उसमें कोई प्रतिरोध नहीं है। कोपने वाले को भी वह इसी विचार से स्वीकार करती है कि अस्वीकृति की दशा में उसका ‘ग्रहं’ सुख होगा और वह हिसारमक प्रतिक्रिया में अभिव्यक्ति पावेगा। जब भी० दयाल भी अपने त्यागपत्र से इस जीवन-दृष्टि की पुष्टि करते हैं।

कल्याणी अपनी समस्त चेतन शक्ति से इस बात के लिये सचेष्ट है कि वह अपने पति के प्रति समर्पित बनी रहे। उसका अन्तर्मन विद्रोह करता है और इस कारण उसका व्यक्तित्व अतीव कष्ट और आत्म-व्यथित है। उसका प्राणान्त इसी दशा में हो जाता है।

सुलदा की कहानी और मनस्ताप की कहानी है। उसका ‘ग्रहं’ प्रबुद्ध है। उसका पति से, जिसके चरित्र का निर्माण श्रीकान्त (‘सुनीता’) की भाँति ही हुआ है, वैमनस्य बढ़ता जाता है। वह क्रांति के हिसारमक कार्यक्रम में सक्रिय भाग लेना आरम्भ कर देती है। जीवनान्त के निकट आते-आते उसकी समस्त चेतना अनुताप की ज्वाला से दग्ध है और वह निस्सीम आत्म-व्यथा का अनुभव कर रही है।

‘विवर्त’ की कथरेला ‘सुनीता’ से मिलती-जुलती है। जितेन को जब प्रेम में नैराश्य का सामना करना पड़ता है तो उसमें प्रादुर्भाव ‘ग्रहं’ के कारण हिंसा फूटकार कर उठती है। तब भुवनमोहिनी अपने पति नरेख का ग्रन्थय प्राप्त कर के अपने प्रेम-मय आचरण से जितेन के मन की ग्रन्थि को खोल देती है।

‘व्यतीत’ के अयन्त की भी प्रेम में नैराश्य के प्रति प्रतिक्रिया बहुत कुछ जितेन के समान ही होती है। भेद इतना ही है कि अयन्त अपनी अहम्पन्यता के कारण अनिता पर उग्रतः आसक्त हो जाता है। फलतः वह अन्य किसी भी मारी के साथ

प्रेम और समर्पण का सम्बन्ध स्थापित नहीं कर सकता। समय के साथ-साथ वह धार्मिक-धर्म में घुसता रहता है और धारने जीवन की व्यर्थता को समझ जाता है।

'परम' जूँकि जीनेन्द्र की धार्मिक धीम्यात्मिक दृष्टि है, इसमें उपर्युक्त दोनों वृत्तियों के निष्कारण की रेखाएँ अपनी गुरुगुट नहीं हैं। कदाचित् जीनेन्द्र की ये धारणाएँ उस समय तक नहीं थीं। फिर भी कट्टी और बिहारी के चरित्रों में समर्पण की भावना सर्वमान्य है। मरत्यपन 'घट्ट' में और धारने मिथ्या धारणों में पूजा एक ऐसा पात्र है जो धार्मिक-प्रबंधना में चलता है और धर्म में कुछ ही पाता है।

यद्यपि ये सभी प्रेम के कथानक हैं, फिर भी इनका विशेष वर्गीकरण नहीं किया जा सकता। इस पर भी जो कुछ बर्णनकरणी सम्भव है, कुछ इस प्रकार हो सकता है :—

पहले वर्ग में वे कथानक जिनमें प्रेम का निरूपण दो पुरुष और एक स्त्री को लेकर हुआ है। यथा—'मुनीता', 'मुखदा' व 'विपत्ति'। 'त्यागपत्र' में भी मुनीता, सीता के भाई और मुल्ला के पति—इनसे मिल कर निकोल बन जाता है। 'कल्याणी' उपन्यास में भी 'प्रीतिधर' के कथा में पेशाएँ करने से इस 'निकोल' की धाया देखी जा सकती है।

दूसरे वर्ग में 'परम' का स्थान है जिसमें दो पुरुष और दो ही नारी पात्रों द्वारा प्रेम के कथानक का निर्माण हुआ है।

तीसरे वर्ग में 'अपठित' का स्थान है जिसमें केवल एक पुरुष पात्र है जिसे तीन नारी पात्र प्रेम करते हैं।

'मुनीता', 'मुखदा' आदि पहले वर्ग के कथानकों में यद्यपि एक नारी और दो पुरुष पात्रों की अवतारणा हुई है, तथापि उस नारी को लेकर उन दोनों पुरुषों में (यद्यपि उनमें एक पति है और दूसरा प्रेमी) कोई संघर्ष अवकाश प्रतिबिम्बित का भाव नहीं है। इसकी एक मात्र व्याख्या यही है कि पति अधिकार में विस्वास नहीं रखता और पत्नी पर अपनी इच्छा का आरोप नहीं करना चाहता। प्रेमी को धीरे से ईर्ष्या अवकाश आक्रोश के लिए उस समय भी अवकाश हो सकता है जब कि नायिका उससे प्रेम न करके पति से ही प्रेम करे। किन्तु जीनेन्द्र की कोई भी नायिका

१. यह बात 'त्यागपत्र' और 'कल्याणी' उपन्यासों पर लागू नहीं होती है।

पतीतर प्रेमी पुरुष के प्रति प्रेम-शून्य नहीं है क्योंकि प्रेम के अभाव में 'स्व' का विस्तार नहीं होगा जो जैनेन्द्र को अभिप्रेत है।

वस्तुगत स्थूल मौलिकता का प्रश्न जैनेन्द्र की कला के सम्बन्ध में नहीं उठता, वहाँ उसका कोई महत्व ही नहीं है। किन्तु चरित्र-चित्रण, प्रतिपाद्य विषय, भाषा, शैली आदि के क्षेत्र में उनकी मौलिकता असांदिग्ध और असाधारण है। प्रेमचन्द आदि के समान जातीय (type) चरित्रों की बँधी-बँवाई सीक पर न चल कर हिन्दी में वैयक्तिक पात्रों की सृष्टि जैनेन्द्र ने 'परछ' और 'सुनीता' में की। इस प्रकार हिन्दी औपन्यासिक साहित्य के इतिहास में वह सर्वप्रथम व्यक्तिवादी कलाकार है। सूक्ष्म व कोमल चारित्रिक पहलुओं तथा जीवन के प्रच्छन्न वृत्तों के उद्घाटन में मन:शास्त्र का जितना आश्रय जैनेन्द्र ने लिया, उसना हिन्दी में किसी पूर्ववर्ती कथाकार ने नहीं लिया था। उन्होंने उपन्यास को "बहुष्य के आन्तरिक जगत के सच्चे प्रतिनिधित्व की योग्यता तथा समता" से समन्वित किया। हिन्दी उपन्यास में अन्तःप्रवाण की प्रवृत्ति के जैनेन्द्र प्रवर्तक है। उपन्यास की उपयोगिता के सम्बन्ध में उनकी दृष्टि सर्वथा सार्वत्रिक है। कथा-साहित्य के माध्यम से जीवन के शिरस्तन सरपों के निष्काण व उद्घाटन की सामर्थ्य का प्रदर्शन जैनेन्द्र ने ही सबसे पहले किया। डा० देवराज के शब्दों में, "किस प्रकार क्षुद्र में महत्, पिण्ड में ब्रह्माण्ड अन्वित या प्रतिरक्षित हो रहा है, किस प्रकार जीवन का प्रत्येक कण सम्पूर्ण जीवन की गरिमा से मण्डित है, और उसे समझने की कुंजी है, यह सक्षित करना जैनेन्द्र की कला की अपनी विशेषता है।" शैली और भाषागत मौलिकता के सम्बन्ध में हम अग्रगण्य कहेंगे। सारांश यह कि जब हिन्दी-साहित्याकाश के क्षितिज पर जैनेन्द्र का आविर्भाव 'फाँसी' (कहानी संग्रह '२६) और 'परछ' (उपन्यास '३०) के साथ हुआ तो हिन्दी कथा ने एक नया मोड़ लिया। उसके बाद, अज्ञेय के शब्दों का यदि हम प्रयोग करें, लेखक का प्रमुखता के सिखर पर पहुँचना साधारण-सी बात थी, और कुछ ही वर्षों में अपनी आगामी रचना के महान साहित्यिक गुणों के कारण ही नहीं, अपितु सापेक्ष इससे अधिक, अपने रचनात्मक दृष्टिकोण की विप्लवकारी मौलिकता की वजह से भी, वह हिन्दी साहित्य में सबसे अधिक वर्षा का विषय था। उसके विचार, उसकी कथा-वस्तु, उसके पात्र, यहाँ तक कि उसकी भाषा भी इतनी नवीन थी कि उत्तेजना फैलाती थी। और प्रत्येक नवीन उपन्यास ऐसे दर्शन की स्पष्टतर व्याख्या

करता हुआ प्रतीत होता था जो सात्त्विक भातंकवादी राष्ट्रीय विचारधारा के आश्वयंजनक रूप में विरुद्ध था।”^१

किन्तु इसका यह अर्थ बिल्कुल भी नहीं है कि जैनेन्द्र की कला बाह्य प्रभाव से सर्वथा अस्पर्श है। बँगला के दो महान् साहित्यिकों—सरत् और रवीन्द्र—का जैनेन्द्र पर पर्याप्त प्रभाव देखा गया है। ‘परख’ और सरत् की धरमलौरी के कथानकों के सूत्र काफ़ी मिलते-जुलते हैं परन्तु सरत् की कृति में नायक का विश्वास तोड़ना और सुख व वैभव की ओर झुक पड़ना भयंकर होकर दुःसह और दुःखदायी हो जाता है। और कट्टो के समान ही धरमलौरी भी अपने दुःख पर टिकली व काबल लगाती है किन्तु दूसरा चित्र अपेक्षाकृत अत्यधिक वेदना को जगाता है। किन्तु यही नहीं कि सरत् की कला ने आसौख्य लेखक के साहित्य के कनेर का ही स्पर्श किया हो, वस्तुतः जैनेन्द्र की धारणा तक में सरत् का प्रभाव है। सरत् के प्रति एक लेख में जैनेन्द्र ने अपनी अधांशति व्यक्त की है। उसी लेख में से कुछ वाक्य यहाँ उद्धृत किए जाते हैं क्योंकि वे कहीं सम्पूर्णतः और कहीं अंशतः जैनेन्द्र के सम्बन्ध में भी कहे जा सकते हैं:

“सरत् की भूतियाँ इतनी आराममयी हैं कि उन पर हम-आप विवाद ही कर सकते हैं, अधिकार नहीं कर सकते। उनमें धपना स्वभाव है, इस कारण वे सब इतनी प्रबुद्ध हैं कि कोई दो व्यक्ति उन पर एक राय नहीं रख सकते। सरत् ने भी कुछ उनके द्वारा करा दिया है, उससे धाने और उसके अतिरिक्त मानो कोई उन भूतियों से कुछ नहीं करा सकता। पुस्तकगत स्थिति से भिन्न परिस्थिति में वे पात्र-पात्रियाँ बया करती, भास विवेचन पर भी मानो कोई निश्चित निरचय नहीं हो सकता है।”

“सरत् की सहानुभूति व्यापक है, वह कथन इस कारण अचेष्ट नहीं है, क्योंकि वह सब कहीं एक ही नहीं है।... सरत् में विस्तार कम है, ठीक बनता उस कबी को पूरा कर देनी है।... उनकी रचनाओं में कहना कठिन हो जाता है कि कौन सरत् को बिछेर त्रिष है, कौन नायक है, कौन प्रतिनायक है, कौन खल बान बग़ा है, जैसे सब इस स्वयं है।”

१. ‘द रेडिनेशन’ की भूमिका—लेखक स. ही. आरपायन ।

२. लेख ‘परख’ का कट्टोपाध्याय—पुस्तक ‘ये और वे’ ले० जैनेन्द्र कुमार ।

“कोई पुरुष-यात्र नहीं है, जिसके लिए मध्य-हिन्दु कोई सदेह नारी न हो, कुछ और हो। और कोई नारी नहीं है, जिसने देहपारी पुरुष को साथ कर इसी भाँति किसी एक संकल्प का समर्थन प्रयत्न करण किया हो।”

“शरद ने यदि सौट-सौट कर अपनी रचनाओं में मानव-(स्त्री-पुरुष) प्रेम की चर्चा की, उसकी व्याख्या की, तो समाज-हित की दृष्टि से, लेखक की हैसियत से, इससे और अधिक करणीय कर्तव्य दूसरा हो कौन सकता है? अन्य बौद्धिक बातें भयेला है। वाद और विवाद बहुत से चल सकते हैं, चल रहे ही हैं। लेकिन उनके भीतर व्यपंता बहुत है, सिद्धि यत्किंचित भी नहीं है। उनके ऊपर दुकानदारी चल सकती है। लड़ाई बन सकती है, मानव-हित साधन उनसे असम्भव है।” स्त्री-पुरुष के मध्य लिबाव की वेदना जितनी सपन और सूक्ष्म रूप से शरद चित्रित कर सके हैं, मैं मानता हूँ, उसने ही भ्रम में वह अपने को ज्ञानी प्रमाणित कर सके हैं।”

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रतिपाद्य विषय, चरित्र-निर्माण कला, व्यापकता के स्थान पर प्रसरता पर विशेष धन देने की बातों में जैनेन्द्र और शरदचन्द्र की कलाओं में अद्भुत साम्य है।

‘सुनीता’ और रवीन्द्र के ‘घरे-बाहिरे’ की समता तो सर्वत्र शात है। दोनों में एक ही समस्या है किन्तु जैनेन्द्र से ‘अनमाने’ ऐसा नहीं हो गया है, जान-बूझ कर ऐसा हुआ है। रवीन्द्र ने ‘घर’ में ‘बाहर’ का प्रवेश दिखाया है। विमला विधुम्ब है, चंचल है किन्तु संदीप बाहरी तरफ के रूप में अनिमग्नित होते हुए भी प्रबल है। समस्या घोरतर से घोरतम होती जाती है और जब ‘घर’ जैसे टूटने ही वाला है किन्तु अभी कुछ होता है और संदीप के पलायन के साथ समस्या का अन्त हो जाता है। किन्तु इस समाधान से जैनेन्द्र की दृष्टि नहीं थी। अतः ‘सुनीता’ में उन्होंने समस्या के समाधान को अपने ढंग से प्रस्तुत किया है। इस प्रकार यदि ‘सुनीता’ और ‘घरे-बाहिरे’ में साम्य स्पष्ट और हस्तगत है तो दोनों में विमेल की रेखाएँ भी सरल और उभरी हुई हैं।

चूँकि ‘सुखदा’ की रचना ‘सुनीता’ के अनुरूप ही हुई है, अतः ‘सुखदा’ और ‘घरे-बाहिरे’ में भी समता के दर्शन किए जा सकते हैं। बल्कि श्रीकान्त की प्रेमला माल का चरित्र संदीप के चरित्र से अधिक मेल खाता है।

आलोच्य लेखक के नवीनतम उपन्यास ‘अतीत’ में भी एक अन्य उपन्यास की छाया देखी जा सकती है। वह है अज्ञेय का—‘खेहर—एक जीवनी।’ खेहर

धीर जयन्त दोनों के जीवन में एकाधिक बारियों का प्रवेश होता है। किन्तु दोनों ही धारमरति में इतने लीन हैं कि वे किसी भी नारी में घटने व्यक्तित्व को समाहित नहीं कर सकते। किन्तु सेनर का चरित्र अधिक असाधारण (abnormal) और बण (morbid) है। 'सेनर' में वस्तुनरकता और मनोविरलेपण को प्रत्यक्ष महत्व दिया गया है। हमारे प्रसंग्य होकर ही कदाचित् प्रतिक्रिया के रूप में 'व्यंग्य' की रचना हुई। फल यह हुआ कि जयन्त अपने 'ग्रहम्' के कारण अनुनाय से ठग है और धारम-व्यथा की तीव्रता प्राप्त कर रहा है।

परन्तु इन समताओं से जैनेन्द्र की मौलिक प्रतिभा लपटन नहीं होती क्योंकि यह पहले ही कहा जा चुका है कि जैनेन्द्र की कला में ये महत्व-शून्य है। कथा के ढाँचे को वह कहीं से भी ग्रहण करें किन्तु प्रतिभा उनका आत्मानुभूत है, कथा-विन्यास का ढंग उनका अपना है और चरित्र-निर्माण की शैली उनकी अपनी है। वास्तव में जो कुछ भी जैनेन्द्र ने साधित किया, उसकी अपनी सहज भाव-प्रवणता तथा सैद्धान्तिक बोद्धिकता में इतना आत्मसात् कर लिया है कि वह पराया नहीं लगता।

जीवन-सण्ड के साथ उनकी कला की व्यस्तता के कारण घटनाओं (अपने साधारण अर्थ में) के अभाव में जैनेन्द्र के सभी उपन्यास अपेक्षाकृत लघु आकार के हैं। वास्तव में उनके, 'उपन्यासों की विषय-वस्तु घटनाएँ नहीं, (gestures)' हैं। इससे कभी-कभी यह आभास होने लगता है कि उनकी कला उपन्यास-कला नहीं है, अपितु कहानी-कला है। और वस्तुतः कहानी की अनेक विशिष्टताएँ भी उनके उपन्यासों में परिलक्षित होती हैं।

प्रासंगिक वृत्तों का सर्वथा अभाव जैनेन्द्र की उपन्यास-कला की एक प्रमुख विशेषता है। जीवन के किसी एक घंटा की विवेचना के द्वारा ही अपने वस्तु के उपस्थापन में समर्थ होने के कारण, उन्हें कल्पना के प्राचुर्य अथवा विविध प्रसंग-परिकलन की अपेक्षा नहीं रहती। अपनी मान्यताओं की स्थापना व प्रतिकलन के लिए मनोमयन का आधिक्य, चारित्रिक गहनता आदि जो गुण-विशेष वांछनीय हैं, उनकी लब्धि के लिए जैनेन्द्र कथा-क्षेत्र की व्यापकता को आवश्यक नहीं समझते।

भानुपगिक कथा के अभाव व बड़ी घटनाओं की विरलता के कारण एक सफल कलाकार की कृति में जो प्रखरता और तीव्रता का घनत्व नैसर्गिक होता है, वही जैनेन्द्र के उपन्यासों में भी है। उनके प्रायः सभी उपन्यासों में कहानी अपना

एकांकी की सी सीधता और गति पायी जाती है जो अपने आवेग से पाठक को अभिभूत कर लेती है। “‘रमागपत्र’ अपने लक्ष्य की ओर अविराम और अचूक गति से गया है और यह इस दृष्टि से सर्वोत्कृष्ट है। भाग्य की-सी कठिनता और अनवरतता इसके कथानक में है। इस प्रबल प्रवाह का विराम जीवन की घटनाओं पर टकरा कर भग्न होने में ही है।” “‘कल्याणी’, ‘सुखदा’ और ‘व्यतीत’ में भी गति व भावों की सीधता विशेष लक्ष्य है।

एकतामयता और एकध्यायी-सुलभता के कलस्वरूप जिस दूसरे गुण पर प्रकाश पड़ता है, वह है भाषा संगत घटनाओं का संघटन। असंगत व अनावश्यक घटनाओं के समावेश के लिए जैनेन्द्र की कला में अवकाश ही नहीं है। उनके सभी उपन्यासों की घटनायें अनिवार्य और कटी-छँटी हैं। वे वही भी अनावश्यक रूप से दीर्घकालीन (long-timed) नहीं हैं। अपवा यूं कहे कि उनमें उबा देने वाली दीर्घता नहीं है, और वे रोचकता को सर्वत्र ओचित रखती हैं। ‘कल्याणी’ और ‘रमागपत्र’ के अतिरिक्त यह गुण ‘सुखदा’ और ‘व्यतीत’ में भी प्राचुर्य से मिलता है। ‘सुखदा’ में क्रान्ति-तत्त्व अपवाद रूप में अनावश्यक विस्तार पा मया है।

उपयुक्त गुण से जो अन्य गुण सहजतः प्रस्फुटित होता है, वह है गाढ़-बन्धव (compactness)। सभी आलोच्य उपन्यास न्यूनाधिक रूप में इस विशेषता से मंडित हैं। सघनता, एकाग्रकता और बन्धन की कसावट की दृष्टि में ‘रमागपत्र’, ‘कल्याणी’, व ‘व्यतीत’ विशेषतः उल्लेखनीय हैं।

घटनाओं और परिस्थितियों में आकस्मिक और अप्रत्याशित को स्थान देना जैनेन्द्र की उपन्यास-कला का एक और सर्वव्यापी गुण है। “उनके पात्रों की सारी उत्तेजना एक दूसरे के छुद्र इमिती को केन्द्र बना कर घुल्लेमान होती है और पाठक पद-पद पर छुद्र की शक्ति एवं महत्ता से अकित और अभिभूत होता है।” पताका-स्थानक सादर ‘विवर्त’ में सब से अधिक है और वास्तव में इसी विशेषता के कारण यह उपन्यास अरोचक (boring) होने से बच गया है अन्यथा इसमें कथा ॥ सूत्र बहुत ही लीज है। कार्य-व्यापार की असाधारणता से कीतूहल और औरसुकम स्थिर रखने में लेखक को अपनी व्यंग्य-शीली से पर्याप्त सहायता मिली है। उपन्यासकार कार्य के

१. “जैनेन्द्र : उपन्यासकार”—लेख ‘नया हिन्दी साहित्य—एक दृष्टि में’ लेखक प्रकाशचन्द्र गुप्त।

२. ‘साहित्य-चिन्ता’, लेख—‘जैनेन्द्र की उपन्यास कला’—डा० देवराज।

निमित्तों की ओर प्रायः संकेत मान करता है, इससे सामान्य पाठक या तो इन्हें नहीं कर पाता या उनको यथोचित महत्व नहीं देता किन्तु जब घटनाएँ घटित हैं तो वह आश्चर्य-विभूत हो जाता है कि क्या ये अकारण नहीं हैं। यही कारण कि जैनेन्द्र की कथाओं पर रहस्य का भावरण बढ़ा रहता है। जिज्ञासा और कोमल को उत्पन्न करने वाला यह रहस्य 'कल्याणी' और 'मुनीता' में जितना गहन हो सके है उतना अल्प नहीं। कथोपकथन के अतिरिक्त घटनागत यह नाटकीयता जैनेन्द्र इतनी अधिक है कि कई स्थलों पर तो ऐसा लगता है कि लेखक पाठक को धन्य दालना चाहता है। इस नाटकीय आकस्मिकता की उद्भूति के तीन कारण हैं :—

- (१) कथा में कोमल को जीवित रखने की चेष्टा,
- (२) व्यंग्य शैली का सहज परिणाम, और
- (३) मानव-जन की अपार श्रुति।

यह तो निश्चित है कि इस आकस्मिकता और रहस्यमयता के कारण अत्यन्त रोचकता की सृष्टि हुई है।

किन्तु इसी विरोधता को लेकर अस्पष्टता का आरोप जैनेन्द्र के अधिक उपास्यासों पर किया गया है। वास्तव में वह अस्पष्टता कलागत इतनी नहीं है जितनी कि जैनेन्द्र के अल्प और उर्ध्व की अशोचता के कारण है।

उपरोक्त विवेचन से स्पष्ट है कि जैनेन्द्र की उपास्यास-कला में कहानी-कला के अनेक शिष्ट गुण अल्पनिष्ठ हैं किन्तु फिर भी यह कहा जा सकता है कि 'उपास्यास' की छोड़कर अन्य अनेक उपास्यास १०० पृष्ठों के आकार की सीमा का अनुसरण कर गया है। इसके अनेक कारण हैं।

कुछ उपास्यासों में व्यक्ति-विशेषों का समस्त जीवन-चरित्र चित्रित करने का जैनेन्द्र का आग्रह है। यह बात ठीक है कि उन्होंने केवल मानविक पक्ष को लेकर ही अन्वय-व्यंग्य से अन्वयः सम्बन्धित घटना-अनियमितताओं और चाल-प्रतिपातों को ही चित्रित किया है। 'कल्याण' में मुग्धा, 'मुग्धा' में मुग्धा और 'अनीत' में अनीत की जीवनियों के अतिक्रमण का परिचय देने का प्रयत्न किया है। इन प्रयत्नों में एक ओर उपास्यास की कहानी के कुछ अतिरिक्त दिया नहीं हुआ और दूसरी ओर इन्होंने इसी ने इसको अत्यधिक विस्तृत नहीं करने दिया।

प्रत्येक उपन्यास में एक या एक से अधिक ऐसे पात्रों की अवतरण आवश्यक की गई है जो मूढ़म मनोविज्ञान और सम्भीर चिन्तन की समता रखते हैं (यथा—सुनीता, हरिप्रसन्न, पी० दयाल, सुसदा, मोहिनी, जितेन और जयन्त)। ये पात्र पग-पग पर अपनी और अन्य पात्रों की अन्तरानुभूतियों तथा मन-स्थितियों को समझने का प्रयास करते हैं और स्वात्मा को खोजते रहते हैं। साथ ही विभिन्न प्रसंगों और विषयों को निमित्त रूप में लेकर तार्त्विक अनुचितन करते हुए दार्शनिक उक्तियों को जन्म देते हैं। यही कारण है कि बाह्यात्मकता की अधिक विवृति न होते हुए भी जैनेन्द्र के उपन्यास सीलुकाय नहीं होते।

सन्धे-सन्धे कथोपकथन भी (जिनका दोष-रूप में विवेचन आगे किया जायेगा), कुछ हद तक उपन्यासों के आकार की अनिवृत्ति में कारण रहे हैं।

जैनेन्द्र के उपन्यासों की घटनाओं के सम्बन्ध में सम्भाव्यता का प्रश्न विचारणीय है। उनके पात्र असाधारण मनोपात्रों के आशय होने के कारण असाधारण आचरण करते हैं। जब स्वयं उनके चरित्र गहन और जटिल हैं तो उनका व्यवहार भी रहस्यमय और जटिल लगना स्वाभाविक है। उनके कार्य-कलाप की व्याख्या उनके वैयक्तिक मानसिक ढाँचे और विचारधारा द्वारा ही हो सकती है। बिहारी और बट्टी का स्नेह-मूत्र में डीँघकर भी विवाह न करना उनकी अत्यधिक भाव-प्रबल भावार्थवादिता के कारण है। भूषण ने यदि कोयले वाले को ग्रहण किया है, तो आत्म-बीड़ा उत्पन्न करने के लिए अपनी अंतःकण्ठा से अनुप्रेरित होकर ही। सुसदा अन्त तक पति को स्वीकार नहीं कर पाती तो उसकी व्याख्या यही है कि उसका 'ग्रह' साधारण में बाधक है। जितेन का हृदय-परिवर्तन स्पष्टतः ही मोहिनी ॥ प्रेम और आहिंसात्मक व्यवहार के कारण ही होता है और वह मृत्यु का आतिथ्य करने के लिए आत्मसमर्पण कर देता है। जयन्त अनिता पर इतनी बुरी तरह आसक्त है कि वह अन्य किसी भी नारी से, अपनी पत्नी ॥ भी राग का सम्बन्ध स्थापित नहीं कर पाता—इसमें उसकी अहम्भ्यता की प्रबलता है।

'सुनीता' में हरिप्रसन्न यदि सुनीता की देह-समर्पण का प्रयासमान करता ॥ तो इसी लिए कि वह देह-समर्पण सहज नहीं है, बाधका यून बड़े आकाश में से बिहरा होकर वह देह को अनादृत नहीं करती है। वह देह-समर्पण तो इच्छित है, *willed* है। पारिरीक सम्बन्ध वही भेद्य होता है जिसमें इच्छा और अनिच्छा दोनों का योग है। समर्पण के साथ-साथ विरोध (*resistence*) भी होना आवश्यक है। एक

इसके ही समान प्रसंग 'व्यतीत' में भी है। अनिता जयन्त को देह देने के लिए प्रस्तुत है किन्तु वह स्वीकार नहीं करता क्योंकि आत्मा की स्वीकृति उस दान में नहीं है।

मानव-मन के रहस्यों के उद्घाटन की योग्यता जैनेन्द्र की प्रशस्त है। अन्तरात्मा के वह सफल चित्रकार है।

क्रान्ति के चित्र और क्रान्तिकारी पात्रों की सृष्टि जैनेन्द्र की कला का, कदा-चस्तु की दृष्टि से अनुपेक्षणीय दोष है। यही एक बिन्दु है जो कदाचित् सभी समालोचकों की निन्दा का समान रूप से केन्द्र है। जैनेन्द्र जब अपने साहित्य में हिंसा का समर्थन और प्रतिपादन करते हैं, तब: हिंसा का सङ्गठन और उसका तिरस्कार भी उनके लिए आवश्यक है। हिंसा के स्थूल पक्ष में उन्होंने भारतवादी क्रान्तिकारी आन्दोलन को अपनी भर्त्सना का विषय बनाया है। गांधीवाद मूलतः इसके विरोध में पड़ता है क्योंकि गांधी जी को इस प्रकार के आन्दोलन में पूर्ण अनास्था थी और उन्होंने समय-समय पर इसका तिरस्कार भी किया है। 'सुमीता', 'सुलदा' और 'दिवर्त' में जैनेन्द्र ने क्रान्तिकारी पात्रों की खोज की है। 'कल्याणी' में भी पाल नामक क्रान्तिकारी चरित्र की थोड़े ही समय के लिए अवतारणा हुई है किन्तु वह यहाँ नितान्त अनावश्यक और अर्थाहीन है।

विदेशी सत्ता से स्वदेश की मुक्ति दिलाना ही क्रान्तिकारी आन्दोलन का परमोद्देश्य था। इसके लिए यत्न-तन्त्र अस्त्र-सस्त्रादि की सहायता से सरकार के शासन भंग करके, उसके पिटुधर्मों का नाश करके, सरकार को धातंकित करना उसके अनुयायियों का साधन था। ये संगठन बड़ी ही गोपनीयता के साथ किए जाते थे, अन्यथा प्राणनाश की आशंका रहती थी। भगतसिंह, जगन्नेसर आजाद, भगवती बरण आदि इसी प्रकार के क्रान्तिकारी देश-भक्त हुए हैं। ये सशस्त्र क्रान्तिकर्ता अत्यन्त नियम, संयम और साधना से रहा करते थे। ये अधिकांश नवयुवक होते थे और देश की स्वतन्त्रता के हेतु प्राणोत्सर्ग के लिये सदा तत्पर रहते थे। किन्तु जब नवयुवक लक्ष्य-सिद्धि के लिए संयम को सर्वोपरि महत्व देते थे, स्त्रियों का इस क्षेत्र में प्रवेश करना अशुभ था। स्त्री इनकी सबसे बड़ी कमजोरी थी। उसको लेकर क्रान्तिकारी आन्दोलन में विद्रोह और विघटन की अनेक घटनाएँ घात ऐतिहासिक हैं।

जैनेन्द्र ने क्रान्तिकारी के इसी पक्ष को चित्रित किया है। संयम की राह पर चलने वाले इन क्रान्तिकारियों में कितनी काम-विपाशा होती है, स्त्री की सत्ता के अन्कार करते हुए भी उसके प्रति इनके व्यक्तित्व में कितनी तीव्र आहुता रही है,

यही जैनेन्द्र ने अपने उपयुक्त उपन्यासों में दिखाया है। हरिप्रसन्न, लाल भयवा जितेन सभी अपने संवादों में अपनी दृढ़ता, निश्चयात्मकता और सिद्धान्त के प्रति सच्चाई का दावा करते हैं। किन्तु तीनों ही क्रमशः सुनीता, सुसदा और मोहिनी के रूप में किसी नारी के रूप, देह और प्रेम में ग्रस्त हैं। जब कि 'ऐक्शन' लेने का और अपने साधियों को रक्षा के प्रयत्न का समय है, हरिप्रसन्न इसी चिन्ता में है कि उसे सुनीता से प्रेम है या नहीं। 'उसका कण्ठ भर आया, उसकी देह कांपने लगी वह जैसे डर से भर गया।' 'मैं तुम्हें प्रेम करता हूँ—प्रेम ? लेकिन मैं भी नहीं जानता हूँ सुनीता।' 'सुसदा के साथ साल के सम्पर्क के कारण दल के नेता हरीश को दल भग करना पड़ता है। साल में कितना साहस और दृढ़ता है ? हरिप्रसन्न का तो केवल कण्ठ ही भरता है किन्तु साल तो 'कुक्क' उठता है, 'मैं क्या करूँ, सुनी ! क्या करूँ ?' और सुसदा की गोद को आँसुओं से भरता है।' जितेन का चरित्र थोड़ा भिन्न है, वह "अपराध की राह पर चल पड़ता है।" पर वह अपराध की राह कीन-सी है, इसका कहीं कोई संकेत नहीं मिलता। हाँ, वह अवश्य लगता है कि वह कान्तिकारी है और 'देसभ्यापी पद्मनाभ' का सूत्रधार है। किन्तु यह कैसी कान्ति है जो पंजाब में लीरपाटी है जिसमें तिरसठ मरते हैं और दो सौ पग़ल भायल होते हैं। जनता का विध्वंस ही कान्ति का लक्ष्य है ? कुछ भी हो, इस कान्तिकारी में भी कितनी मजबूती है, ॥ निम्नांकित उद्धरण से मायूम पड़ती है :

'देसते-देसते एक साथ वह कफक कर रो उठा और मुँह उसने अपने हाथों में छिपा लिया। कुछ देर जैसे वह अपने को किसी तरह न संभाल सका। कुछ समझ कर भीतर से ऐसा आता कि रूके आँसुओं की फिर छोल देता, और वह हिचकी लेकर रो उठता।'

जैनेन्द्र के उपन्यासों में कान्तिकारियों की रोने की यह परम्परा उनकी अपनी विशेषता है।

यह कान्ति के साथ अभ्यास नहीं है तो क्या है ? कान्तिकारियों की वास्तविक हता, प्रवण्डता और देश के लिए उत्सर्ग होने की भावना का जैनेन्द्र के उपन्यास-

१. सुनीता—पृ० १७८।

२. 'सुसदा'—पृ० १०१।

३. 'विपत्ति'—पृ० ८८।

साहित्य में पूर्णतया समान है। उनकी समस्त कर्तृत्व-शक्ति का परिचय न देकर उनकी निरिच्छता, और भावैश्वर्य पर उपासकगण ने धार्मिक बन दिया है। ज्ञानि-
 णि एकांगी विचरण ने जैनेन्द्र ने साहित्यगुण और श्वाप ने मुग मोड़ा है। इमने घाबरेल,
 मित्रगा और घबरेल ही के भाव पैदा किए हैं। वह जैनेन्द्र की कला के लिए मुन ही
 होगा यदि वह ज्ञानि और उनके भक्तों की धानी कथाओं में स्थान न दें।

किन्तु जैनेन्द्र इन धारणों का विरोध करते हैं। उनका कहना है कि वह अपने
 उपासकों में ज्ञानि-भक्त का समावेश उनकी निन्दा के लिए नहीं करते। किसी की
 भीषा दिग्गमः उन्हें धर्मप्रेम नहीं है। वह तो ज्ञानिचारियों की धाने उपासकों के
 माध्यम से समझना चाहते हैं। वह प्रश्न करते हैं—वह कौन-सी चीज है जो इन
 व्यक्तियों को इतना प्रवण्ड और दुर्लभ बना देती है? इस सम्बन्ध में उनकी स्थापना
 है कि यह प्रवण्डता और दुर्लभता स्वभाव की नहीं है, 'विभाव' की है। वह पाते हैं
 कि इन ज्ञानिचारियों के जीवन में कुछ ऐसी घण्टियाँ होती हैं जिन के कारण वे लोग
 इतनी और कर्तृत्व-शक्ति को प्राप्त करते हैं। वह इस धनाधारणता के मार्ग को उनी
 ग्रहण करते हैं, जब कि जैनेन्द्र की मान्यता है, उनका व्यक्तित्व तप्त होता है, उनकी अहं-
 बृत्ति को ठेस लगती है। जब उन घण्टियों का संचालन हो जाता है, तब व्यक्तित्व
 की साधारणता भी लौट आती है। हरिप्रसन्न, लाल और जितेन, उपासकगण के
 अनुसार, ऐसे ही व्यक्ति हैं जिन्होंने असाधारण अहम्भ्यता के कारण 'विभाव' को
 स्वीकार किया है। विवाह के सम्बन्ध में मोहिनी की अस्वीकृति के कारण जितेन
 'अहम्' प्राप्त हुआ और वह फूटकर कर उठा। कनस्वरूप उसके व्यक्तित्व में
 घोरता का उद्गम हुआ कि वह निम्नसकारी बन गया। देशव्यापी यद्यप्य का मुका
 बनना वास्तव में एक व्याज है जो सर्वित दर्प की प्रतिक्रिया है। किन्तु जब कि
 यह पाता है कि मोहिनी के हृदय में उसके लिए अभी भी स्थान दोष है तो उस
 चेतना पर से प्रवण्डता का आवरण हट जाता है और वह कफक-कफक कर रं
 लगता है लेकिन कुछ काल बाद ही वह फिर चट्टान की तरह हड़ और तलवार।
 तरह तीखा हो जाता है। किन्तु मोहिनी अपने सतत प्रेमसिक्त व्यवहार से उस
 हृदय-परिवर्तन कर देती है। परिणाम यह होता है कि जितेन पुलिस को धाल
 समांण कर देता है।

मुसदा में भी कुछ करने की प्रेरणा अपनी अहम्भ्यता में से ही आती है।
 "मे नहीं समझ सकती कि उस क्षण में क्या चाहती थी। शायद मैं जीतना चाहती
 थी, हर किसी से जीतना चाहती थी। क्या कहीं हार का भाव भीतर था कि जीत

की चाह ऊपर इतनी आवश्यक हो आई थी ? वह सब कुछ मुझे नहीं मालूम । लेकिन दुर्दम कर्तृत्व के संकल्प मेरे मन में सहसा चारों ओर से फूट कर सहक उठे ।” इन्हीं ‘दुर्दम कर्तृत्व’ के संकल्पों ने उसे क्रान्तिकारी ‘भूरमा’ का नाम दिया ‘जो घाये दिन घसवारों की सुलियों में दोखा करती थी’ और जिस दोष से वह दाय के अस्पताल में पहुँची थी । इसी अस्पताल में उसने अपनी यह कहानी लिखी है । (वास्तव में मुखदा के क्रान्तिकारी रूप को लेकर अभी एक उपन्यास लिखा जाना बाकी है ।)

युद्ध में लड़ने की जयन्त की इच्छा का भी सोच साहब ‘अहम्’ ही है । अनिता के रोکنे पर भी वह विश्व-युद्ध में भाग लेता है और इस तरह अपने मन की प्रवृत्ति को निष्कमल का मार्ग देता है :

‘त्यागपत्र’ में भी इस बात की ओर संकेत है कि अहं-भाव को चोट लगने से मन में कितना काठिन्य आ जाता है । भूलास कोवसे वाले के सम्बन्ध में कहती है,—
“मैं उसके हाथ से निकलती तो वह अनपेक्ष ही कर बैठता । अपने को भार लेता या सक्ति होती तो मुझे भार देता ।”

यद्यपि हरिप्रसन्न और लाल के अतीत जीवन से हम परिचित नहीं, किन्तु जैनेन्द्र चाहते हैं कि उनके सम्बन्ध में भी हम यही कल्पना करें कि उनकी निर्भमता और प्रवृत्ति उनके स्वभाव की गहरी उनके मन में निहित किसी प्रवृत्ति की है । यही कारण है कि उनके रोने में उनके हृदय की दुर्बलता उभर आती है ।

किन्तु यही वह शका उठती है कि हरिप्रसन्न और लाल में ‘अहम्’ इतना जागरूक नहीं है । हरिप्रसन्न के सम्बन्ध में स्वयं जैनेन्द्र से कहा है कि वह श्रीबाल-सुनीता के घर में निरी अहमन्यता लेकर गही आया है । और लाल का चरित्र विविधुक्त और व्याजहीन है । फिर उनके बारे में हम यह धारणा कैसे बना सकते हैं कि उन्होंने क्रान्ति का रास्ता पकड़ा है तो इसी लिए कि अहं-वृत्ति को नहीं चोट लगी है ?

इन कुछ विवादास्पद प्रश्नों के बावजूद भी जैनेन्द्र कथा-वस्तु के महान् शिल्पी हैं । “इसीलिए, जब कभी जैनेन्द्र जी सादगी में आकर टेकनीक या शिल्प में सर्वथा प्रयोग होने की बात करने लगते हैं तो हँसी आ जाती है ।” ‘त्यागपत्र’ में यदि

तीव्रता है तो 'कल्पाणी' में गहनता कम नहीं है। 'सुखदा' में भाविका के चरित्र-चित्रण में कला का चरमोत्कर्ष है। 'व्यतीत' कथा-बन्धन का धद्भुत कोमल है। 'विवर्त' और 'सुनीता' तयमय एक ही कोटि के उपन्यास हैं। किन्तु सुनीता' अपेक्षाकृत अधिक गम्भीर है और अधिक कोमल है। 'परस' साधारण होने पर भी भावमयता और ताजगी के लिए उत्तेजनीय है।

(भा.) चरित्र-चित्रण

किशोर-कल्प की दृष्टि से जैनेन्द्र कुमार के सभी उपन्यास चरित्र-प्रधान उपन्यास हैं। उनके पढ़ने से पात्र सम्बन्धी पहली किमोपता जो हमारे सामने आती है वह यह है : उनमें तीन चार से अधिक मुख्य पात्र नहीं होते। चूँकि उनके प्रधानों का क्षेत्र व्यापक नहीं होता और उनमें स्थूल जगत की विवृति भी अधिक नहीं होती, इस लिये पात्रों की संख्या भी महत्वनाम्य है। "जीवन के छोटे से छोटे सण्ड को लेकर" जैनेन्द्र सत्य के दर्शन कर और करा सकते हैं। अपनी कला की इन क्षमता के कारण ही उन्हें अधिक पात्रों की आवश्यकता नहीं होती। परस, सुनीता और सुखदा में चार-चार मुख्य पात्र हैं। कल्पाणी, विवर्त, और व्यतीत की कथा तीन-तीन ही प्रधान चरित्रों को लेकर चली है। सब से कम पात्र स्वागपत्र में है। इसमें सुलान और प्रमोद दो ही प्रमुख पात्रों से कथा का निर्माण हुआ है।

चूँकि जैनेन्द्र व्यक्तिवादी कलाकार हैं, उनके अधिकांश पात्र समाज का प्रतिनिधित्व नहीं करते। कदाचित् परस के पात्र ही इतने विविष्ट नहीं हैं कि ऊँचे वैयक्तिक पात्रों की श्रेणी में रखा जा सके। फिर भी प्रेमचन्द के 'पात्रों की भाँति कट्टी, बिहारी व सरयजन सम्पूर्णतः जानीय नहीं हैं। श्रीकान्त, सुनीता, कल्पाणी सुलान, सुखदा, कान्त, नरेश, मोहिनी, अघन्त, अनिराज व चन्द्री सभी व्यक्तिवादी चरित्र हैं। हरिप्रसन्न, लाल, जितेन आदि कान्तिकारी पात्र यद्यपि अपने वर्ग के प्रतिनिधि कहे जा सकते हैं परन्तु उनमें भी व्यक्ति स्वान-स्वान तत् ऊपर ऊपर आता है।

स्त्रियों भी उपन्यास में पात्र दो प्रकार के हो सकते हैं : एक स्थिर पात्र और दूसरे गतिशील पात्र। स्थिर पात्र वे होते हैं जिनके चरित्र में आघोषणा कोई अन्तर

१. नैस—'बारी और स्वागपत्र'—डा० जैनेन्द्र : पुस्तक—'तिराराजगण
कृत'—सं० डा० जैनेन्द्र।

नहीं धाता और वे स्थिर बने रहते हैं। गतिशील पात्र अपने जीवन में अनेक चारित्रिक परिवर्तन को घटता हुआ पाते हैं। जैनेन्द्र के उपन्यासों में स्थिर व गतिशील दोनों ही प्रकार के पात्रों की उद्भावना हुई है। श्रीकान्त, बिहारी, कान्त, अनिता आदि स्थिर पात्रों के उदाहरण हैं। बूसरी और सत्यजन, कटो, हरिप्रसन्न, कल्याणी, मुक्तदा, जितेन आदि पात्र परिवर्तनशील हैं।

उपन्यासों में शील-निरूपण दो पद्धतियों से किया जाता है। साधारण या विश्लेषणात्मक पद्धति में लेखक स्वयं पात्रों की विशेषताओं का अंकन करता है और उनके चरित्रों पर प्रकाश डालता है। अत्रत्य अथवा अभिनयात्मक पद्धति का जब आश्रय लिया जाता है तो चरित्र-चित्रण पात्रों के निजी और वाचस्पतिक विश्लेषण तथा कथोरक्षण द्वारा किया जाता है। "कल्याणी," "मुक्तदा" आदि आत्मकथात्मक उपन्यासों में क्रियाकलाप के निषेधों के अनुसार विश्लेषणात्मक पद्धति द्वारा शील-निरूपण नहीं किया गया है। अभिनयात्मक शैली का प्रयोग सभी उपन्यासों में प्रचुरता से किया गया है। इस विषय में एक बात और उल्लेखनीय है। आलोच्य उपन्यासकार पात्रों के आकार-प्रकार, रंग-रूप, वेशभूषा आदि के वर्णन में रुचि नहीं रखता। परस और गुनीता को छोड़ कर जो प्रारम्भिक उपन्यास हैं, जैनेन्द्र ने इस प्रकार के वर्णन का बहिष्कार ही किया है। उन्हें यह बताने की आवश्यकता ही नहीं है कि उनके पात्र गोरे हैं या काले, लम्बे हैं या छोटे, अथवा सुन्दर हैं या कुरूप। उनकी बनावटों इन उपादानों की अपेक्षा नहीं है।

जैनेन्द्र के सभी उपन्यासों में सत्तात्मक अथवा प्रतिनाशक का प्रभाव है। इसका कारण यह है कि उपन्यासों के एकमात्र उद्देश्य प्रेम के विस्तार में विरोधी तत्व बाधक नहीं होते। बल्कि उसको प्रेरणा और अवसर ही देते हैं। प्रेम का स्वयंसा जैनेन्द्र प्रेम से नहीं करते हैं। इसीलिये भीवान्त के लिये हरिप्रसन्न, कान्त के लिये लाल, और नरेश के लिये जितेन विरोधी नहीं बन पाते। अथवा पत्नियों के प्रेम का विरोध भीवान्त आदि पति-हिंसा अथवा विद्रोह के माध्यम नहीं करते हैं, वे उन्हें प्रतिद्वन्द्वी ही नहीं मानते।

कुछ आलोच्य उपन्यासों में पात्रों की संयोजना इस प्रकार हुई है कि एक चरित्र से दूसरे चरित्र पर प्रकाश पड़ता है। सत्यजन-बिहारी, हरिप्रसन्न-भीवान्त, जितेन-नरेश और मुक्तदा-कान्त परस्पर विरोधी पात्र हैं और एक दूसरे की चारित्रिक विशेषताओं को अधिक सुन्दर कर रहे हैं। उनका इन्द्र अहम्भावना और आत्म-व्यथा का, स्वर्ण और विचित्रता का इन्द्र है। जो एक की सहाय प्रतिक्रिया है, वह दूसरे के लिए

परिहार्य और धम्य है, और जो दूसरे का स्वभाव है, वह पहले के विरुद्ध ही और प्रत्यक्षहीन है। जो एक के विरुद्ध प्रवृत्ति का मार्ग है, वही दूसरे के विरुद्ध प्रवृत्ति का मार्ग बन जाता है। "धर्म" में स्व और पर की सीमाओं निश्चिन्त और प्रत्यक्ष है। समान में "पर" में "स्व" का मोड़ हो जाता है। इन सुखनामक चरित्र-उपन्यासों में उपन्यासकार के उद्देश्य को स्पष्टता और कला को गौरव प्राप्त हुआ है।

आलोच्य उपन्यासों के चरित्रों में प्रमुख पात्रों के तीन वर्ग बनाये जा सकते हैं:—

पहला वर्ग—हरिप्रमथ, मुग्धा, विनेन, जयन्त आदि के पात्र जिनमें महंछा प्रवृत्ति या सेविन जो सब प्रेम और कसूर के महंछा को समझ रहे हैं या समझ चुके हैं।

दूसरा वर्ग—बट्टी, मुनीता, जम्हाली, भुवनमोहिनी आदि के पात्र जिनमें विसर्जन की वृत्ति आत्यधिक प्रबल है।

तीसरा वर्ग—श्रीकान्त, कान्त, और नरेण के पात्र जिनमें स्वत्व का सर्वथा प्रभाव है। ये आदर्श पात्र हैं। बिहारी भी आदर्श पात्र है किन्तु उसका चरित्र-निर्माण इतना मोड़ नहीं है।

पहले वर्ग के पात्र जीनेन्द्र के मह्य की सिद्धि प्रत्यक्ष रूप से करते हैं। दूसरे वर्ग के पात्रों में उनके आदर्शों का प्रत्यक्ष प्रतिपालन है और अन्तिम वर्ग के पात्र तो जैसे आदर्शों के साक्षात् प्रतिरूप हैं। श्रीकान्त, कान्त और नरेण के चरित्र जैसे उनकी स्पष्ट से स्पष्टतर व्याख्याएँ हैं।

सभी उपन्यासों में एक ही उद्देश्य प्रधान होने के कारण ही उनके पात्रों में ये समानतायें दृष्टिगोचर होती हैं। न केवल प्रत्येक उपन्यास में कम से कम एक पात्र चिन्तनशील अवश्य होता है, बल्कि इन पात्रों के चिन्तन में भी समानता देखी जा सकती है। उदाहरण के लिए 'जम्हाली' में वकील साहब कहते हैं, "पर मनुष्य सोचता रहता है और होनहार होता रहता है। यह नहीं कि होनहार में मनुष्य के सोच विचार की गिनती नहीं। सच यह है कि जो होता है, हमारे द्वारा ही होता है। फिर भी क्या विचार कष्ट ही उपजाता है। इससे आवश्यक है कि विचार ही तो अभ्यर्थ हो। भवितव्य के साथ जो संतव्य एकरस हो, वह ही है, शेष बलेय है।"

प्रमोद भी निपतिवादी है। वह सोचता है, कि बहुत कुछ दुःखों में हो रहा है वह यँसा ही क्यों होता है, अन्यथा क्यों नहीं होता—इसका क्या उत्तर है ? उत्तर हो प्रमोद न हो, पर जान पड़ता है कि भविष्य ही होता है, निपति का लेख बँधा है। एक भी अक्षर उसका यहाँ से वहाँ नहीं हो सकेगा। वह बदलता नहीं, बदलेगा नहीं पर विधि का यह अर्थव्यंश लेख किस विधाता ने बनाया है, उसका उसमें क्या प्रयोजन है, यह भी कभी पूछ कर जानने की इच्छा की जा सकती है या नहीं।^१

इसी प्रकार सुलभा, सुवनमोहिनी और जयन्त की विचार-धाराओं भी निपतिवाद की इसी प्रणाली में बहती देखी जा सकती है।^२

कुछ पात्रों का चरित्र-निर्माण, जैसा कि पहले कहा जा चुका है, एक ही रीति से हुआ है। कुछ सभान घटनाओं के प्रति उनकी प्रतिक्रिया भी समान ही होती है। पर मैं बाहरी दृष्ट—हरिप्रसन्न—के प्रति श्रीकांत के जो भाव हैं, वे इस प्रकार हैं, “तुमसे कहता हूँ कि उसकी किसी बात पर बिगड़ना मत। सुनीता, तुम मुझे जानती हो। जानती हो कि मैं तुमको समझ नहीं सकता। तब तुम से मैं चाहता हूँ कि इन कुछ दिनों के लिए मेरे स्वास को अपने में से तुम बिल्कुल दूर कर देना। सब पूछो तो इसीलिए मैं यह अतिरिक्त दिन यहाँ बिता रहा हूँ।”..... सुनीता, मुझे उसकी (हरिप्रसन्न की) भीतर की प्रकृति की बात नहीं मालूम। तो भी तुमसे कहता हूँ कि तुम इन दिनों के लिए अपने को उसकी इच्छा के नीचे छोड़ देना। यह समझना कि मैं नहीं हूँ। तुम हो और तुम्हारे लिए काम्य कर्म कोई नहीं है।^३

मरेश भी जितन को लेकर विन्ता-मन्त्र है। उसे “ध्यान धाया अतिथि का, जो धाया या और सब बला गया है। वह पहले प्रेमी था। लेकिन बाद में भी प्रेमी हो, निरन्तर प्रेमी हो, तो मुझे उसमें क्या करना है ? क्या मेरा आरोपार्थ है कि ऐसा हो ? हाँ, है आरोपार्थ। मेरी मोहिनी को सबका प्रेम मिले। सब ही का प्रेम मिले। क्या उसकी मेरी होने की सम्भकता अभी नहीं है कि अभिप्रता इतनी हो कि मेरा आरोप उस पर न धाये।”^४

१. “स्वागपत्र”—पृ० ३६।

२. इच्छा—कमलः “सुखता”—पृ० २०३, विवर्त—पृ० ६२ व अन्त्योत—पृ० ६२।

३. “सुनीता”—पृ० १३३-३६।

४. “विवर्त”—पृ० १४६।

सुखदा और लाल के बढ़ते हुए सम्पर्क को देख कर कान्त की प्रतिस्ति भी नरेश से भिन्न नहीं है ।'

यह दोनों ही पति अपनी पत्नियों पर अपने स्वत्व का आरोप नहीं करते हैं । उन्हें यह स्वीकार नहीं है कि उनके होते हुए उनकी पत्नियों को किसी अन्य के प्रेम करने का अधिकार नहीं है ।

यदि हम यहाँ कान्तिकारियों के चरित्र-चित्रण के औचित्य के प्रश्न को बेनेन के दृष्टिकोण से ही देखें तो भी यह निश्चित है कि ऐसे पात्रों के चरित्रांकन में बहुत मामूली है । न केवल कान्त के क्षेत्र में ले जाने वाले प्रेरक तत्त्व समान हैं, प्रत्युत उनके कार्य-व्यापार भी एक दूसरे से अधिक भिन्न नहीं हैं । जितेन के जीवन में तो भुवना-मोहिनी का बहुत अधिक भूमिका है ही, हरिप्रसन्न और लाल की भी एक बहुत ही कमजोरी 'स्त्री' है । जिन प्रकार मोहिनी जितेन के दल के संग होने का कारण बनती है, उसी प्रकार लाल और सुखदा के सम्बन्ध के कारण हरीश की दल का विघटन करना पड़ता है । हरिप्रसन्न के प्रसंग में भी यह कहा जा सकता है कि भुनीता के कारण ही वह अपने दल के प्रति थोड़ा असहान हो जाता है और उसके दल पर पुलिस का आक्रमण होता है । इसके अतिरिक्त दो कर भानी कुंभवा व्यभिचरता, और सदा वाग्विदग्ध पर निष्क्रिय रहना उक्त तीनों ही पात्रों में समान रूप से पाया जाता है । हरीश का भी व्यक्तित्व मुलका हुआ नहीं है, उसमें भी वही न बही उत्तम है, इसकी ध्वनि हमें सुखदा के पराये में मिल जाती है । इसी उत्तम के कारण, जिसके ठीक-ठीक स्वरूप के विषय में हम अज्ञान में हैं, हरीश आत्म-निरास करने के लिये बाध्य हो जाता है ।

प्रत्युत विवेच्य उपन्यासों में लाली पात्र भी एक दूसरे से बहुत मिलते-जुलते हैं । कटो, करमाणी, भुनीता, भुलाल, सुखदा, मोहिनी आदि सब स्त्री पात्रों के चरित्र का मुन तत्त्व उनके हृदय की करण्य है । वे सभी चरित्र करण्य और प्रेम से भिन्न हैं । सुखदा को छोड़ कर सभी के निर्माण के लक्ष्य अज्ञात और अहिता है । सुखदा के बहुमन्यता अधिक भी जिसकी वजह से वह पति कान्त से तारात्म्य स्थापित कर लही थी, किन्तु अब उनमें अग्नि परचासा की अग्नि चक रही है और कान्तिय नष्ट रहा है । वह करण्य और प्रेम की महला को समझ रही है । कटो के लक्ष्य के लिये अज्ञात अज्ञात है । विवाह रंग करने पर भी, लक्ष्य के ही कटो

में विसर्जन का ही भाव है। बिहारी की सरलता और प्रेमसम्बन्ध ने उसका हृदय जीत लिया है और वह सत्यधन के समक्ष ही बिहारी को अपने अन्तरतम में स्थान देती है। कल्याणी को अपने प्रति ॥ प्रेम नहीं है, लेकिन फिर भी वह भरोसा कोशिश करती है कि उनके प्रति उसका विरोध अथवा अप्रेम प्रकट न हो। वह सदा हा० भस्मरानी के प्रति आभारी और कृतज्ञ ही दिखाई देती है। मृणाल ॥ व्यक्तित्व को परिस्थितियों ने कफला से इतना व्यापूरित कर दिया है कि वह कोमल बालों को भी अस्वीकार नहीं कर सकी। सुनीता और मोहिनी दोनों क्रमशः हरिप्रसन्न और जितेन्द्र की प्रशम्भता और दुर्बलता को अपने प्रेम और आहितात्मक व्यवहार से साधारणता के स्तर पर ले आती हैं। अनिता को यद्यपि अत्यन्त से प्रेम है किन्तु अपने प्रति की ओर भी वह सावरबाह अथवा यदाधून्य नहीं है। बन्दी में आधुनिक नारी की अहम्भावना सशक्त है किन्तु काल के व्यवधान से उसका अहं भी करुणा और आत्म-व्यथा में डुल गया है। इस प्रकार प्रेम और आत्म-व्यथा ही जैनेन्द्र के नारी पात्रों के चरित्र-निर्माण के प्रमुख उपकरण हैं।

उपन्यासों में चरित्रों का यह साम्य अपनी अविश्वस्यता के कारण दोष बन गया है। चरित्र-वैविध्य की यह न्यूनता को एक ही आदर्श ॥ उपपादन ॥ के कारण है, जैनेन्द्र की कला की एक सीमा बन जाती है और अशोचकता को उत्पन्न करती है। यदि एक से ही चरित्रों की अवतारणा सभी उपन्यासों में की जाये तो यह प्रभाव की दृष्टि से अवाञ्छित ही है। कदाचित् स्वयं जैनेन्द्र ने इस बात का अनुभव किया प्रतीत होता है क्योंकि नवीनतम कृति "व्यथित" में अत्यन्त का चरित्र-निर्माण, बाह्य रूप में, नये ढंग पर हुआ है।

फिर भी यह तो मानना ही पड़ेगा कि चरित्रावली में जैनेन्द्र की कला असाधारण है। जहाँ एक ओर इन उपन्यासों में सुलदा, जितेन्द्र, अत्यन्त, कल्याणी आदि विचित्र पात्रों का सुन्दर व सफल निर्माण हुआ है, वहीं दूसरी ओर सत्या, तिथी, प्रभात, बुधिया, बलिया आदि सधु पात्रों के विधान में भी स्तुत्य प्रौढ़ता और सौन्दर्य का निदर्शन मिलता है। ये पात्र आत्यधिक प्राणवन्त और स्वतः-सम्पूर्ण हैं। इनमें वैयक्तिक भिन्नता इतनी स्पष्ट है कि यह वैविध्य उत्पन्न करने में लेखक की कला-शक्ति की ओर एक इशारा है, जिसका परिचय हमें उसके विनाश चरित्र-निर्माण में अधिक नहीं मिलता है। वास्तव में ये सधु चरित्र यही हुईं ये मूर्तियाँ हैं जिनमें मूर्तिभार ने अपनी कला-साधना को मूर्त किया है। सुलदा व मृणाल जैसे अमर कृष्टियों के साथ वे भी अविस्मरणीय हैं।

मानव की सूक्ष्म अन्तराणुभूतियों का धंका जैनेन्द्र के उपन्यासों में अत्यन्त सम्पन्न हुआ है। मन की जटिल और सूक्ष्म गतियों को पकड़ना और उनको समर्थ शब्दावली में उपस्थित करना चरित्र-चित्रण कला का एक अत्यधिक अभीष्ट गुण है। इस दृष्टि से जैनेन्द्र की कला की सिद्धि स्वयं-सिद्ध है। अहम् का काष्ठिय चित्ता प्रबल होता है और किस प्रकार समस्त चेतना को अभिभूत किये होता है, यह जयन्त और सुखदा के चरित्रों के अध्ययन से समझ में आता है। उदाहरण के लिये अनुनाय से दण्ड होने पर चन्द्री के जयन्त से माफ़ी माँगने के प्रसंग की हम यहाँ लेते हैं। “चन्द्री घुटनों गिर आई। पलंग की पाटी तक मेरे दाहिने हाथ को खींच उस पर माया टिकाते हुये बोली,” मुझे माफ़ कर दो, इतना भी माफ़ नहीं कर सकते ?” “किन्तु जयन्त का अहंकार उसे झुटने नहीं देता।”

मेरा बट्ट मुझ से झेलते न बना : इसीलिये अपना हाथ खींच लिया। और उबरा सीखे होकर कहा, “कह दो वह (कविता) जायें। गुलदस्ता भी वापिस दे दो।”

आगे फिर—

“घोंघी पड़ी छिर को घीमे-घीमे वह प्रसंग के कासीन पर पटकती और रह-रह कर फकक आती। मैं वह सब आराम से सुनता रहा। आराम से ही तो नहीं, क्योंकि हृदय बाहे बिजना भी बिदीरुं होता रहा मेरे आराम में भंग नहीं पड़ा। संग-प्रसंग हिला तक नहीं, वरम बती बना मैं सब पीता गया और छुआपन छे चला गया।”

सुखदा की भी मगमग यही मनःस्थिति है।—“नहीं मासूम मुझे क्या हो पाया था जानती थी कि पति सज्जित है, जानती थी कि जो हरीश के मन बँध गया था उससे धम्यथा नहीं हो सकता था। जानती थी कि मेरे हाथी और के पात्र नहीं हैं, सहानुभूति के ही पात्र हैं, लेकिन फिर भी उस समय मैंने चिठ्ठे तीखे तीरों से उन्हें घायल किया था, याद करती हूँ तो आज भी मन परित्याग के भर जाता है।”

मन की दारुण अरुणा का चित्रना सचछ चित्रण है।

मानव की अन्तरात्मा में प्रवेश करके अन्तराह्वयों के उद्घाटन के लिये जिस सूक्ष्म, तपस्वी और अर्थमैत्री दृष्टि तथा विवेक-शक्ति की अनेका रूपा है, वह जैनेन्द्र की कला में इतनी स्पष्ट भाषा में और इतनी स्पष्ट कोटि में है कि प्राची

वह जैनेन्द्र की लेखनी का स्वभाव ही है। वस्तुतः प्रवेदन मन के रहस्य-स्वलों ॥ भन्वे-
पण और विश्लेषण की शक्ति जैनेन्द्र की औपन्यासिक कला की प्रमुख विभूति है।
उदाहरण के लिये जयन्त द्वारा अपनी ही मन-स्थितियों का आत्म-विश्लेषण देखिये—
“मेने कहा, सन्तोष है। लेकिन धात्र इस पेंतालीसवें जन्मदिन पर धाकर सब हिल
गया मासूम होता है। सन्तोष से अब सन्तोष नहीं है। समता है, यह कहीं मेरा
अपना गर्व तो न था ? तब से अब तक की ज़िन्दगी को एक हठ की बर्कशता ही तो
थामे नहीं रही है ? जिसको हड़ता समझे जाता हूँ, वह कहीं भीतर की तिकता तो
नहीं है ? अपने बल पर रहना चाया हूँ जो बना बनता चाया हूँ, अपनेको को स्वर्ग में
लेकर और अपनेको के स्वर्ग में धाकर प्रसूट ही रहता गया हूँ। अपने को बाँटा नहीं
है, पूरी तरह संयुक्त ओ रखा है, सो यह निपट झूँ का अवलम्ब तो नहीं है ? कुछ
इसी दुविधा में पड़ कर आज मे यह कहानी ले बैठा हूँ।”

हरिप्रसन्न का मनोव्यवच्छेद भी देखिये—“धीकान्त अपने मित्र की दुविधा
की चिन्ता रखता है। वह सुनीता, जो धीकान्त की पत्नी है, उसका बराबर ह्माल
रखती है, यह लड़की सत्या भी तो धीरे-धीरे इसके निपट जा कर मानो उसकी
प्रसन्नता में योगदान करती है, उस हरिप्रसन्न को यह सब घुस-सा लगता है। अब
तक ज़िन्दगी में मानो आग्रहपूर्वक वह अपने लिये जयत् से सब सेना पाता और
भोगता रहा है। जो लिया, उसे उसने कभी जग का ऋण न माना। अपना स्वत्व
ही माना है। लेकिन कभी वह चुका नहीं है। उसका उपयोग करके वह बनिष्ठ ही
हुमा है। लेकिन इस घर के लोगों पर उसका स्वत्व भाव तो मानो आदि दिन से ही
स्वीकृत है, उसके प्रति इस घर में तनिक भी रकाव, अवरोध नहीं पाता है। तब
किसके विरोध में उसकी आग्रही वृत्ति टिके ? इसलिये यहाँ आकर उसके स्वभाव की
तेजस्विता मानो पुष्कली हुई सी बैठनी जाती है। उनका आग्रह मन्द पड़ता जाता
है। उसकी इच्छा शक्ति के व्यय के लिये मानो यह चित्र उसे मिल गया। उसी
ग्रह वह व्यय ही कर अचेत रहे। अन्यथा इस परिवार में बीच में वह प्रबल इच्छा-
शक्ति मानो आराम थाकर जँघ जाना ही चाहती है।”

मनोमन्यन की इस शक्ति का प्रदर्शन न्यूनाधिक रूप में सभी उपन्यासों में
देखने को मिलता है।

१. “अपनीत”—पृ० ८

२. “सुनीता”—पृ० ११५-१६

जैनेन्द्र ॥ नारी-मनोविज्ञान के ज्ञाता का रूप उनके उपाध्यायों में बुरा ही निसरा है। मुजसा मनोवैज्ञानिक चरित्र-विधान की दृष्टि से हिन्दी साहित्य की सर्वोत्कृष्ट गृष्टियों में से है। मुजसा के चरित्र में नारी की मूल प्रवृत्तियों पर अच्छा प्रकाश डाला गया है। उदाहरणार्थ :—

“हम स्त्रियों की यह क्या गति है ? चाहती हैं कि पुरुष को झुकावें और झुक जाता है तो उसी दोष के लिये उसने नाराज होती हैं। मैंने कभी उनसे (कान्ठ से) अपेक्षा नहीं की है कि वह मुझ पर कभी रट या घुट न हों, लेकिन जब दोष और ताड़ना के अवसर पर वे विनम्र हो कर रह गये हैं तो यह मेरे लिये असह्य हो गया है।” भयदा

“स्त्री का यह क्या हाल है ? क्या है जो उसको ऐसा भयानक कर जाता है कि वह स्वयं नहीं रह जाती, गल कर पानी बन जाती है। पुरुष उसे लेने उसकी ओर आता है तब वह उसे इतना समझती है कि समझने को कुछ बाकी नहीं रहता, कुछ चुनौती नहीं रहती। पर जब वह नहीं आता उसमें बलिक या तो उसे लाँच कर या उससे लौटकर जाता, वह कहीं किसी मनबूझ में है, वहाँ जहाँ उसे कुछ पकड़ने को मिलता ही नहीं तब स्त्री को एक साथ क्या हो जाता है ? जैसे इस असह्य भयमान की बराबरी करने का उसका सारा मन एक ही साथ आकर पलड़े में झुक पड़ने को आलुर हो जाता हो। उस मनबूझ की ओर बढ़ते हुए पुरुष का पीछा करके एक बार तो उसका मुँह अपनी ओर कर देखने को आन पर जैसे वह आलपन में तुल आती है। तब कहीं कुछ उसके लिए नहीं रह जाता। न कहीं बर्जान रहता है, न कहीं पाप रहता है, न समाज रहता है। मानो वह होनी है और सामने चुनौती। तब अपने में वह रह नहीं पाती, अपने को अतिक्रमण उसे करना ही पड़ता है। स्त्री इस चुनौती के जवाब पर देवी बन आती है, बापन बन जाती है और स्वयं देख कर विस्मय में रह जाती है कि वह कब स्त्री नहीं रही।”

वास्तव में मन के रहस्यों में जैनेन्द्र की अद्भुत गति है। निम्नलिखित उद्धरण में उन्होंने स्त्री-पुरुष को तमाम नाते-रिश्तों से विलय करके उनके पारस्परिक मूल सम्बन्ध के प्रति अपने विचार प्रकट किये हैं।—“हम कहते हैं कि पति और पत्नी, प्रेमी और प्रेयसी, माता और पुत्र, बहिन और भाई, वह सब ठीक है। वे तो स्त्री-पुरुष के मध्य परस्पर योगायोग के मार्ग से बने नाना सम्बन्धों के लिये हमारे

१. “मुजसा”—कमला, पृ० ७८ व १७३-७४—मुजसा से लिए दूसरे उद्धरण में जो काश्म-रचना के दोष हैं वह मूल के ॥ मुद्रण के नहीं।

नियोजित नामकरण है। किन्तु सर्वत्र, कुछ बात तो समभाव से व्यापी है। सब जगह स्त्री-पुरुष इन दोनों में परस्पर दीखना है आंगिक समर्पण, आशिक स्पर्श। सब कहीं एक दूसरे ॥ प्रति इतना उन्मुख है कि वह उसकी अपने भीतर समा लेना चाहता है। सब नातों के बीच में घोर इन सब नातों ॥ पार भी, यही है। एक में दूसरे पर विजय की भूख है। किन्तु एक को दूसरे के हाथों पराजय की चाहना है ही। एक दूसरे को जीतेगा भी, किन्तु उसके लिये मिटेगा भी कैसे नहीं? दोनों में परस्पर होड़ है, उतनी ही लोब, जितनी दोनों में परस्पर के लिए उत्सर्ग होने की कांक्षा। यह दोनों विरोधी भाव एक दूसरे के बीच में सम लोलते हैं। समतोल इसलिए नहीं कि वे बँटे हुए हैं, प्रयुक्त इसलिए कि वे दोनों ही वहाँ अपनी पूर्णता में हैं। जहाँ इन दोनों को विरोध भी सिद्ध है और समन्वित देख्य भी, उस विस्फोटक महा तत्त्व के लिए, धरे क्या शब्द है? उसे किस संज्ञा के सहारे निर्देश करके हम भीचक रह जाते हैं।”

मानसिक संघर्ष के चित्रण में भी जीनेन्द्र की लेखनी समान रूप से प्रयत्न है। श्रीकांत और हरिप्रसन्न को लेकर सुनीता के मन में बड़ी उलझन है। हरिप्रसन्न के साथ उसे जाना चाहिये या नहीं। सुनीता इसी समस्या के कारण चिन्तामग्न है। उसे मय है कि वह हरिप्रसन्न के साथ वह आयगी “घोर वह पत्नी है, फिर भी मारी है। कौन अपने आप में पूर्ण है? कौन विमुखता में, नकार में पूर्ण होना चाहता है? और उसकी उन्नत अभी है भी कितनी? उसमें क्या जगत् के प्रति उत्पुङ्गवा सर्वथा शान्त हो गई है। वह भय वैचित्र्य के प्रति जिज्ञासु और सामर्थ्य के प्रति उन्मुख नहीं रही है? वह क्या हाड़-माँस को नहीं है? वह पत्नी है, पर मारी है। वह पति में ही नहीं, स्वयं भी है।” घोर वेदना ॥ बाद वह धीकान्त में पुनरास्था प्राप्त कर लेती है। स्वस्थ हो कर आग्रह से हरिप्रसन्न के साथ उसके दिल की घोर चर्चा पढ़ती है।

कन्याणी के मन का द्वन्द्व अत्यन्त प्रखर है। वह सम्पूर्ण चेतना से अपने पति डा० अमरानी को घोर सकलण और समर्पण भाव से रहना चाहती है। किन्तु अपने अन्दर वह इनकी प्रत्युत्त और अज्ञान है कि उसका अवचेतन मन बराबर संघर्ष करता है कि वास्तविकता ऊपर आ जाये। और वह इसमें सफल भी हो जाता है। कन्याणी एक “हेल्थिनिज्म” से व्याकान्त हो जाती है और उसमें वह गर्मिणी स्त्री की उसके पति द्वारा की गई हत्या को देखती है। वस्तुतः वह स्त्री और कोई

नहीं, स्वयं कल्याणी है। उगने उम स्त्री में आत्मप्रवेश किया है। अतः स्वयं का कितना प्रभु बन गए हैं हमें हम कथा में मिलता है।

गुणदा में भी स्वयं घाने तीव्रतम रूप में सामने आता है। उनका समस्त चरित्र ही समर्पण और स्वर्ण के द्वन्द्व की कथा कहानी है।

“अतीत” में भी यह द्वन्द्व एक ही व्यक्ति में समाहित है और वह जयन्त है जो जिन्दगी के बहुते भाग में अपने से ही स्वर्ण करता रहता है।

पर ‘विवर्त’ में दो विभिन्न व्यक्ति (जितेन और मोहिनी) इन दो तत्वों (स्वर्ण—समर्पण) के प्रतिनिधि बन कर आते हैं। नरेश के रूप में स्वयं साकार समर्पण मोहिनी के पक्ष को दृढ़ कर रहा है। वह स्वर्ण इतनी सीमा पर पहुँच जाता है कि “स्वर्ण” की कमर टूट जाती है और जितेन के रूप में वह समर्पण कर देती है।

किन्तु ‘त्यागपत्र’ में यही स्वर्ण अत्यधिक सांकेतिक है। गुणदा के आत्मोत्सर्ग का प्रभाव पर विशेष प्रभाव पड़ता नहीं दीखता। वह समान और बकासत व जमी की मान-प्रतिष्ठा पर बैठा है। किन्तु यह स्वर्ण अन्दर ही अन्दर तीव्रतर से तीव्रतर होता जाता है और ‘त्यागपत्र’ के रूप में उसका विस्फोट हो जाता है।

वास्तव में जैनग्रंथों के उपन्यासों में चरित्रों का इतना अधिक महत्व है कि यदि हम कहें कि जैनग्रंथ ने चरित्रों की ही सृष्टि की है, कथा का निर्माण उनकी प्रतीति नहीं है, तो अत्युक्ति न होगी। उनके समस्त उपन्यास चरित्र-प्रधान हैं और उनके विधान में विलक्षण कौशल व हस्तक्षेप का योग रहा है। “हम लोग पहले बार उनकी रचनाओं में कथा पढ़ते हैं और दूसरी बार चरित्र पढ़ते हैं।”^१ जैनग्रंथ ने उपन्यास की जो परिभाषा दी है उसकी कसौटी पर जैनग्रंथ के उपन्यास सारे उतरते हैं। “मेरे उपन्यास की मानव-चरित्र का विषय मात्र समझता हूँ। मानव-चरित्र का प्रकाश डालना और उसके रहस्यों को खोलना ही उपन्यास का मूल उद्देश्य है।”

(इ) कथोपकथन

कथोपकथन उपन्यास की रचना में तीसरा महत्वपूर्ण उपकरण है। इसका सम्बन्ध कथावस्तु और पात्र दोनों से ही है। उपन्यास में कथोपकथन की आवश्यकता निम्नलिखित कारणों से हो सकती है :—

१. “सरस्वती” (पार्श्व १८२३)—सम्पादकीय—पुष्पमाला पुष्पाक्षर दृष्टी।

- (१) कथाक्रम के विकास के लिए,
- (२) पात्रों के व्यक्तित्व को उद्घाटित करने के लिए,
- (३) पात्रों के भावों व विचारों के प्रकाशन का माध्यम होने के कारण,
- (४) मादकीयता की सृष्टि करके रोचकता की उत्पत्ति के हेतु ।

किन्तु प्रायः उपन्यास के क्रियाकल्प के सम्बन्ध में विद्वानों और लेखकों की धारणाएँ व्यापक हो चुकी हैं और उपन्यास में अब कथोपकथन अनिवार्य नहीं समझा जाता । पश्चिम में ऐसे अनेक उपन्यास रचे जा चुके हैं जिनमें कथोपकथन का उपयोग नहीं किया गया है—जैसे, बर्जोनिया ब्रुक्ल का उपन्यास 'द वेव्स' ('The waves') । किन्तु हिन्दी उपन्यासों में अभी कथोपकथन की महत्ता पूर्ववत् हो है ।

जैनेन्द्र ने अपने उपन्यासों में परिपाटी के अनुसार ही, कथोपकथन का उचित मात्रा में प्रयोग किया है । उनकी इन रचनाओं में वर्णन, विवरण, चिन्तन, विमर्शपूर्ण और कथोपकथन का सुन्दर सामंजस्य है ।

ये कथोपकथन निर्दोष नहीं हैं, इनमें कथा को अग्रसर करने की दृष्टि शक्ति है । केवल रोचकता ही लाने की दृष्टि से जैनेन्द्र ने इनका प्रयोग नहीं किया है । इनमें कथा के विकास में एक कड़ी बनने की सार्थकता है । इनसे हमें कुछ न कुछ ऐसी बातों का पूर्वानुमान मिलता है जो आगे महत्वपूर्ण हैं ।

सालोच्य उपन्यासों के कथोपकथन चरित्रों पर प्रकाश डालने में भी समर्थ हैं । न केवल वे कथा के विकास में सहयोग देते हैं, अपितु चरित्रों का उद्घाटन भी उनका कार्य है । उदाहरण के लिए बिहारी और कट्टो (परछ) का मार्तण्डास देखिए—

“मे दिस्ती से खत के लिए बिदाह प्रस्ताव लेकर भाया है ।”

“तो— ?”

‘तो तुम्हें इससे कुछ मतलब नहीं ?’

‘कुछ नहीं ।’

‘तुमने गरिमा का नाम सुना है ?’

‘नहीं ।’

‘मे उस का भाई है ।’

‘घबड़ा ।’.....

‘घमी जो बोड़े ही दिन हुए सत्य गया था तो हमारे ही साथ गया था ।’

‘हैं’

‘ये वहाँ से विवाह की बात पक्की करने आया हैं ।’

‘पक्की हो गई ?’

‘बिल्कुल तो नहीं । लेकिन’

‘मूठ बोलते हो ।’

‘मूठ क्या ?’

‘यही कि विवाह की बात पक्की हो गई । तुम क्या आए हो । विवाह की बात पक्की नहीं कर सकोगे ।’

‘यह तुम कैसे कहती हो ?’

‘मैं कहती हूँ ।’

‘लेकिन तुम मूल में हो ।’

‘नहीं हो सकती ।’

‘हो तो—?’

‘हो नहीं सकती ।’

‘परमात्मा करे, मैं मूठ बोल रहा हूँ । मालूम होता है, सत्य असमंजस में है । यह शायद मेरी बहन के साथ ही घादी करने की साधारण हो । मुझे यही दीखता है ।’

‘.....?’

‘लेकिन मालूम होता है, वह बन्धन में है । तुम उसे खोल सकती हो ।’

‘घोड़, क्या कहते हो ? मेरा कैसा बंधन !! मैंने कब क्या बांधा है जो खोल सकूँ ? मैं क्या बांधे रखने आया हूँ ? लेकिन यह सब तुम क्या कह रहे हो ? जानते हो, यह उससे कह रहे हो जिसके लिए यह बातें बही न बही सब बराबर हैं ।’

‘मैंने सत्य से पूछा है, बातें की हैं । उसने सारी बातें मुझ से खोल कर रख दी हैं । अगर उसे अपनी बात का ह्यास न हो, तो उसकी खुशी, मे जानता हूँ, फिर है ।’

‘उनकी खुशी के लिए मेरा तन ले लो, पर मुझ से ऐसी बात न करो ।’

कटो का सत्यधन पर कितना घटिया विश्वास है । किन्तु जब उसे सत्यधन का दृष्टिकोण मात्तूम होता है तो वह जैसे अपदार्थ बन गई है । सत्यधन से अपने प्रेम के कारण वह अपने को न्योछावर करने के लिए प्रस्तुत है ।

इन कथोपकथनों में नाटकीयता का गुण भी प्राचुर्य से मिलता है । नाटकीयता की उत्पत्ति के लिए आकस्मिकता, संजीवता और धमिनयात्मक स्वाभाविकता की आवश्यकता होती है । निम्नलिखित कथोपकथन नाटकीयता की दृष्टि से उद्धृत किये जाते हैं :—

‘सुखदा एक सड़के से पूछ रही है—

‘बरतन मौजना जानते हो ?’

‘हाँ ।’

‘कहार हो ?’

‘नहीं ।’

‘फिर ?’

‘कहार है ।’

‘क्या लोये ?’

‘जो आप दे देंगे ।’

‘पढ़े-लिखे मात्तूम होते हा ?’

‘नहीं जी ।’

‘कुछ नहीं पढ़े ?’

‘सुखदा’ में से ही एक और उद्धरण देखिए—

कान्त सुखदा से कह रहा है, ‘सुखदा, भागो, यहाँ बैठो ।’

‘कहिए मैं हूँ जी ।’

‘नहीं, दूधर भागो ।’

‘भाग खाने को कहते हैं न ? कादए, भँगवाइए, खा लेती हूँ ।’

‘दूधर भागो ।’

‘क्या है, सीजिए ।’

‘सब कहो, खाना खाया या ?’

‘कह तो दिया, खा लिया ।’

‘सुखदा.....!’

‘..... कहिए ?’

‘शुभे तुम से डर लगने लगा है, सुखदा । तुम मुझ से सरकी जा रही हो ।’

‘(हँस कर) कहीं जा रही हैं सरफ कर ?’

‘जाने कहीं जा रही हो ।’

‘तुम तो खाना मँगा रहे थे ।’

‘अच्छी बात है, जाता हूँ ।’

सुखदा के उत्तरों में उसके अहम् के काठिन्य से सदभूत दूरी का भाव व्यक्त हो रहा है ।

माटकीयता वास्तव में धर्मेन्द्र के कथोरकथनों में एक सर्वसाधारण गुण । इसकी झलक उनके सभी उपन्यासों में मिलती है । ‘व्यतीत’ में से उद्धृत एक भाग को देखिए—

‘काशी जयन्त से पूछ रही है—

‘जा रहे हो ?’

‘हाँ, जा रहा हूँ ?’

‘बसवाई नहीं खा रहे ?’

‘नहीं ।’

‘लेकिन मुझे जाना होगा ।’

‘आइए ।’

‘विनायक भी जाऊँ ?’

‘आइए ।’

‘बहु बड़ कर जयन्त जाने बड़ा है न—

‘सुनिये ।’

‘जयन्त जब मुझ कर देखता है तो—

‘आट्ट हूँ कीन बारी बर ?’

‘बैठिए ।’

‘मेने कहा था, नहीं जाऊँगी । अब कहती हूँ जाऊँगी, जाऊँगी, जाऊँगी । रोना तो तुम से हो सके तो ।’

“जाइए और हटिए ।”

“हट जाऊँ ?... क्यों कहा था तुमने, मत जाओ ।”

“—गलती की थी । मुझे कोई हक न था । कुर्से में गिरने का सबका अधिकार है । मैं क्यों होता हूँ ।” इत्यादि, इत्यादि ।

मन की प्रसरता और आक्रोश जैसे इन सवालों में प्राणवन्त हो उठे हों ।

कथोपकथन में हास्य का पुट भी जैनेन्द्र ने वहीं-वहीं दिया है । यथा ‘परम’ के इस प्रसंग में—

बिहारी ने गरिमा को पुकारा—

“गिरी !—गिरी !...”

“मै—छि—छि—मैया—छि—”

गरिमा एमोई में भी और वहाँ बिचों के घाव में चढ़ जाने का यह परिणाम हुआ कि गरिमा बार-बार छींक रही थी ।

“यह क्या मामला है ?”

“बहु सम्बल—आह् छि, ईय .. छि—”

“यह छि और मुण्डरों की बीछार मेरे आने ही ”

“यह ईय रंसल—आ—आ ह्” छि ”

“मुझे भाऊ करो, मै जमा जाता हूँ भाई ।”

“रंसल, बल से ॥ छि - छि—छि छि ”

“गिरी .. ”

“बहु महाराजिन बल से नहीं रह सकती । मै कहती हूँ—”

“मेरी बात सुनती हो या - ”

“सुनती हूँ, लेकिन सुनने ही—”

“हाँ, देने ही दूँ छि रही, और मै ही बिना—”

“तुमने ही यह महाराजिन रखवाई थी ।”

“अब दोष नहीं होगा, तो । बस, अब तो स्वस्थ हुई ?... या अब...”

“स्वस्थ की बात नहीं, कोई न कोई गड़बड़ कर ही देती है ।”

“अच्छा, अब इस अध्याय को समाप्त करो । प्रकोप पर्व समाप्त, तृतीय पर्व आरम्भ । मुनो....”

किन्तु जैनेन्द्र के अधिकांश प्रमुख पात्र असाधारण हैं, अतएव उनकी भाषा का भी असाधारण होना स्वाभाविक है । चूंकि ये पात्र चिन्तन और मनोव्यवस्थों में रुचि लेते हैं, अतः उनकी भाषा भी इतनी गम्भीर है और समर्थ है जिससे कि वे अपने मनोभाव व विचार स्पष्टता और निश्चितता (accuracy) के साथ व्यक्त कर सकें । परिणामतः जहाँ एक ओर उनके संवादों में नाटकीयता और सरलता का गुण वर्तमान है, वहाँ दूसरी ओर अनेक स्थलों पर उनके संवादों की भाषा गम्भीर, और भोजपूर्ण है । उनमें स्वाभाविकता और सजीवता, अपने आप ही कम हो जाती है । ‘सुनीत’, ‘मुलश’, और ‘विवर्त’ में जब ज्ञान्तिकारी पात्र उत्तेजित हो कर अपने सिद्धान्तों का प्रतिपादन करते हैं, तो उनमें रोचकता अधिक नहीं रही है । फिर भी जैनेन्द्र ने पात्रों की बौद्धिकता को उनके कथोरकथनों पर हावी नहीं होने दिया है । इसलिए जहाँ कहीं भी इसको संवादों में अवकाश मिला है, वह दिग्गम नहीं, है, अपवाद ही है ।

गौण पात्रों के संवादों की भाषा भी सरल, स्वाभाविक और मुबोप है । स्वाभाविकता का इतना अधिक विचार किया है कि ‘किन्ने’, ‘तैने’, ‘तुम वी’, ‘रीठ-पीठ’ आदि कथित भाषा के शब्दों का भी प्रयोग किया गया है ।

श्रुतता, बोधगम्यता, स्वाभाविकता आदि गुणों का आविर्भाव कथोरकथनों की भाषा में व्यास रीति के कारण ही सम्भव हुआ है । जैनेन्द्र ने उपन्यासों में संवादगत भाषा का निर्माण नियमतः ही छोटे-छोटे वाक्यों द्वारा किया है । संवादों में गम्भीर विषय को भी लेखक ने अपनी व्यास-रीतिपरक भाषा से मुबोप बना दिया है । यथा धन की सामाजिक प्रतिष्ठा पर हरिप्रसन्न ३ विचार देखिए—“अब भारतीय दुनियादारी में भारी-भरकम चाहिए और पैसे से मुटु चाहिए । तब राष्ट्र की राजनीति उसे पट्टवाने । मे वस्तुओं के इन प्रचलित मूल्यों का वायम नहीं हूँ । पैसे वाला बनो बना बापे ? बाप पैसे वाला होना दस धीरों को उसने बंशित रखना है । दोर की कोई पैसे वाला बनता है तो मेरा स्थान है, इस कारण उसे बलि निम्न सचका चाहिए । मेदिन वस्तुओं की बाजार-दर को न मानकर देने अपने लिए बाकरी

बड़ी कर सी है कि मैं उलझा-उलझा रहूँ। जिनको निम्न कहा जाता है, उनसे अपने को तोड़ कर मैं मजबूतीय बनूँ, यह मुझे स्वीकार नहीं। अब क्या हो ? ...” इत्यादि।

हरीश के संवाद की भाषा देखिए—

“यहूनी आवश्यक बात है हमारा स्वप्न। घाती अधिक-से-अधिक विन्ता, अधिक-से-अधिक सगन उस पर खर्च करनी होगी। उसके बाद कर्म की योजना होगी। नारी कर्म में यदि प्रसंग है, तो उसकी क्षमता उससे ऊँचे क्षेत्र में दुर्जय है। आप से कर्म की बातें इससे सामने लाकर नहीं करता हूँ। हमारे मर्म कर्म-व्यापार निकामे है, अगर वह स्वप्न की लेकर आगे नहीं चलते। स्वप्न धर्मात् सत्य, स्वप्न धर्मात् सत्य। स्वप्न निरी धनवा है, अगर हमारी धनवा शिविल है। बही सत्य है यदि धनवा दृढ़ है। नारी माया है, अगर वह निरी मानवी है। दुर्गा होकर वह सत्येश्वर की बामांगिनी है। सभी कहता हूँ, नारी को निरी मानना नहीं रहना होगा। ...”

यह पढ़ने ही कहा जा चुका है कि जैनेन्द्र की उपन्यास-काला में प्रसंगों की अनिवार्यता पर बल दिया गया है। और साथ ही इस बात का भी विशेष विचार रखा गया है कि वे प्रसंग अनावश्यक रूप से दीर्घ न हो जायें जिससे कि मन में ऊँह पैदा हो। कला के इस गुण में आवश्यकता और दीर्घता की दृष्टि से कथोपकथन के प्रसंगों के प्रोक्षित्य का प्रश्न भी समाविष्ट है। जैनेन्द्र ने कथोपकथनों का यथेष्ट प्रयोग किया है। किन्तु कहीं भी वे प्रसंग आवश्यकता से अधिक संवे नहीं हुए हैं। संदर्भ में उनकी संगति और अर्थ-गौरव निश्चित है। मन के भावों और विचारों की सम्यक् अभिव्यक्ति, पात्रों के व्यक्तित्व का उद्घाटन, घटनाओं की प्रगति अथवा पदार्पण की माँग के कारण जैनेन्द्र की इन कृतियों में कथोपकथन के प्रसंगों की व्यवहारणा हुई है।

जहाँ एक ओर इन उपन्यासों में एक-एक वाक्य अथवा केवल वाक्यांश के कथोपकथन मन-तन्त्र देखने की मिलते हैं, वहाँ एक-एक अथवा डेढ़-डेढ़ पृष्ठ के भी एक ही व्यक्ति के सम्भाषण कुछ उपन्यासों में मिल जाते हैं। हरिप्रसन्न, हरिदा, जितेन, लाल, और एक-दो स्थल पर कान्त भी, व्याख्यान-सा देते हैं। ये वक्तृताएँ कथा की गति में व्याघात उत्पन्न करती हैं और इनकी दीर्घता, इस कारण अवांछित है।

१. सम्बन्ध-सम्बन्ध सम्भाषण—‘विषय’—पृ० ८६-८७, ९७-९८, १२६।

‘मुनीता’—पृ० १७-१८।

‘सुनवा’—पृ० ६३, ८२, ८४, ८५, १००, १०१, १०५, १०६, १०७, १६२-१६३, १८१-१८२, १८४, २००-२०१, २०२।

‘व्यतीत’, ‘कल्याणी’, ‘त्यागपत्र’ और ‘परम’ इन में सर्वथा मुक्त है। वास्तव में कथोपकथन की यह दीर्घता अपवाद हो है।

भालोज्य उपन्यासों में किसी भी पात्र की कथोपकथन की भाषा दूसरे की भाषा से भिन्न अर्थात् विशिष्ट नहीं है। उसमें वैयक्तिक प्रयोगों का प्रभाव है। सभी पात्रों की भाषा में वाक्य-रचना एक समान ही है। प्रायः सभी पात्र एक ही स्तर की भाषा का प्रयोग करते हैं। भावों और विचारों में समानाचार्य इन पात्रों की जैनेन्द्र भाषा की विशिष्टता नहीं देना चाहते हैं। यही कारण है कि कथोपकथनों में सामान्य स्वाभाविकता होते हुए भी इन में पात्रों की विभिन्न पसन्दगी-नापसन्दगी नहीं झलकती।

किन्तु भाषा के सम्बन्ध में देश-विदेश की सीमा को जैनेन्द्र ने नहीं माना है। अंग्रेजी पढ़े-लिखे पात्र अंग्रेजी के शब्दों व वाक्यों का पर्याप्त व्यवहार करते हैं। किसी भी अन्य भाषा का अपनी भाषा में प्रयोग दो कारणों से किया जाता है— एक, कथोपकथन में यथार्थता का सम्पर्क साने के लिये, दूसरे, वही-वही भाषाभिन्न्यक्ति में अपनी भाषा की सममर्थता के कारण। जैनेन्द्र की भाषा में यदि हमें विदेशी शब्दों का प्रयोग मिलता है तो मुख्यतः संवादों में स्वाभाविकता का पुट साने के लिये ही। लाल, नरेस आदि पात्रों द्वारा ‘यू आर ए कालिग’, ‘बीट्स’, ‘टू प्वाइंट सिक्स’, ‘लुक हियर’, ‘वाट-अप’, ‘ग्रेन’, ‘गुड हैविंग्स’, ‘वेट इज ग्रैंड’, ‘बाई बाई’, ‘घाई-घण्डरस्टैंड’ आदि अंग्रेजी शब्दों का व्यवहार कथोपकथन में समीक्षता उत्पन्न करने लिए करवाया गया है। बड़दा साहब (किर्न) की भाषा ब्रूकि यह पुलिस अफसर है, उर्दू शब्द-बहुन है। तोहमत, इफ़रात, रकोब साहब, हमशीरा, बापस, मुजौब, अकून, आदि उर्दू के शब्दों का प्रयोग भी नैसर्गिकता की उद्घाटना के हेतु ही किया गया है। कमिला (व्यतीत) एक बग महिला पात्र है। इनकी भाषा में बंगला का प्रभाव स्पष्ट है। यथा—“एक कोई पुरी कोन घर तुम्हे पूछा हाय ? बोला है। बोला, बोला, हम आता है” कोन है पुरी जयंत बाबू ?” यथवा “किसी पढ़ी आने सकता है।” यही नहीं, कमिला के मृत्यु में बंगला के वाक्यों का प्रयोग है, यथा—“तुमो की मानुष” “के होने, मायावर विशेष होमो कि ?” यथवा—“आखे, दुई मिनट पोरे आखे, तुमी सरकार करीन।” स्वयं जयन्त भी कमिला से बंगला में बोलने का प्रयत्न करता है, “तुमार आशीस आई।”

हिन्दी की सममर्थता के कारण भी कुछ विदेशी शब्दों का प्रयोग किया गया है। यथा—‘गिफ्ट’, ‘हेयर’, ‘जैलर’, इत्यादि। इन शब्दों के पर्याय हिन्दी में पशु-सम्य है। एक स्थान पर कान्त कहता है, “... वे आता है, व्यक्तिगत है, ‘प्रीत’

है। विकास के दृष्ट पर टेन्गेष्ट की मानिद हैं।" १ 'फोक्स' और 'टेन्गेष्ट' शब्दों का व्यवहार हिन्दी की असमर्थता के कारण किया गया है।

किन्तु कुछ ऐसे अंग्रेजी शब्दों का भी उपयोग मिलता है जिनके लिए हिन्दी के समानार्थी शब्द प्रयुक्त किए जा सकते थे और जो कथोपकथन में भी इस्तेमाल नहीं किए गये हैं। 'प्रोमिसर', 'रग', 'ड्राइव', 'कप', 'सिब' 'ऐक्सेंट', 'लेफ्ट हैण्ड' आदि ऐसे ही शब्दों के उदाहरण हैं। अनेक पात्र ऐसे भी हैं जिनके द्वारा विदेशी शब्दों का प्रयोग किया जाना इतना उपयुक्त नहीं है, न वे ऐसा प्रायः करते ही हैं—जैसे कल्याणी, बचीन छाहू ('कल्याणी')। किन्तु इन्होंने 'एक्स्ट्रान्ड' 'इन्वेस्टमेंट', 'इथोनॉमिक डिपेंडेंस' 'इन्सिनिटरी', 'अनहाईड्रोनिक्स' आदि शब्दों का उपयोग किया है जो आपत्तिजनक है। इनके स्थान पर हिन्दी के शब्द प्रयुक्त किए जा सकते थे।

वास्तव में हिन्दी में विदेशी शब्दों के व्यवहार का प्रश्न बड़ा ही विवादास्पद है। जहाँ एक ओर यथार्थता के वातावरण की सृष्टि के लिए इनका प्रयोग समर्थन के योग्य है, वहाँ दूसरी ओर हिन्दी के उन पाठकों की दृष्टि से, जिन्हें अंग्रेजी प्रणवा प्रयुक्त प्रांतीय भाषा का सजिक भी बोध नहीं है, इन भाषाओं के शब्दों का हिन्दी में प्रयोग अनपेक्षित है। किन्तु यह तो मानना ही पड़ेगा कि जैनेन्द्र ने विदेशी भाषीय शब्दों के प्रयोग से औपन्यासिक वातावरण को सजीव बनाया है और कथोपकथन में यथार्थता की प्रतिष्ठा की है।

कथोपकथन उपन्यास-कला का एक मुख्य अंग है और जैनेन्द्र ने इस क्षेत्र में भी वास्तु-कोशल की भाँति ही निदहस्तता का परिचय दिया है।

(ई) रीती

रीती संश्लेषणीय के उपस्थापन का कला है। उपन्यासकार हीनरी जैम्स ने कहा है, "बिना प्रसार स्वर के बिना संगीत असम्पूर्ण है, उन्नी प्रसार रीती के बिना कोई भी सृष्टि असम्पूर्ण है।" अनेक साहित्यकार के बक्तव्य की मौलिकता उनके व्यक्तित्व की मौलिकता है। बिल्कुल ऐसे ही रीती की मौलिकता भी व्यक्तित्व की मौलिकता की ओर एक संकेत है। महान् साहित्यकार अपनी स्वयं की रचना से उद्भूत बक्तव्य का प्रस्तुतीकरण सदा उस रीती में करते हैं जो उनके साथ प्रात्यक्षान् है। यही कारण है कि प्रथम बोट की रचनाओं में बहुत ओर का अभिन्न होते हैं। जहाँ एक ओर रीती निम्नी भी रचना को बेजब धपने ही सामर्थ्य पर महान् नही बना सक्ती, वहाँ दूसरी ओर इसका

महत्त्व की मान्यताहीन है। 'यद्यपि हम बिना मेरे स्तम्भों के गल में नहीं बैठ सकते हैं, फिर भी हमें स्तम्भों की उपासना नहीं करनी है।' बिना का प्रयोग विनया तथा की शीनिकता और रोचकता में होता है उनका ही रीति में।

जैनेन्द्र के उपासकों की रीति के सम्बन्ध में दो शीर्षकों में विचार दिया गया है—

(घ) भाषा (ग) कर्म-रचना के उपासक।

(घ) भाषा

यह कहने की जगह आ चुका है कि बन्धु-मुन्धन और बटनाथों के विचारों में जैनेन्द्र अपने रीति से काम लेते हैं। वह बटनाथों की (ग) साध-शक्ति साधनात्मक काम में और बन्धुगण विमृष्टि व विमृष्टि के प्रस्तुत नहीं करते, यद्यपि उनके द्वारा उनकी ओर इन्द्रिय मान करके रह जाते हैं। किन्तु उनकी यह व्यवस्था रीति बटनाथ ही है, साधारण वर्णों की भाषा में उन्होंने इस शक्ति का प्रयोग अधिक नहीं किया है। साधारण भाषा में तो मज्झिमा शक्ति की ही अधिक छटा मिलती है। जनों की मज्झिमा शक्ति का प्रयोग जैनेन्द्र बड़ी ही सरलता के साथ सुबोध भाषा में करते हैं। यथा—

“आखिर सब लोग डिल्लर गये और मैं आठवाँ हो गया कि इस बड़ी दुनिया में वहाँ बाहे समाऊँ। आठवाँ दूर से आने क्या थी, पास आई तो बड़ी बीछन पीछ मातूम हुई।”^१

“लेकिन यह कहना होगा कि मेरे भीतर बरफ की सिल का आसन जाने कोई रासस बैठा था। आज बिन्दियों के इस किनारे आकर कहता हूँ, रासस के सिवा और कुछ न था। कपड़े पहन-पहन कर मैं बाहर आया। पर बाहर कोई छिड़ आया था। सही अपने ही मारे तिमटिती लगती थी।”^२

“पर जो हो, आज तो मन में ऐसा ही मातूम होता है कि वह सब तनका था। सत्त्व या सत्य उसमें न था। उससे जीवन पलका नहीं, तजहता ही रहा। नहें सरसा नहीं, वह विशारों की आँच में सूखता ही गया। इस भीति इतने काल चरकर की काटता रहा।”^३

१. ‘व्यतीत’—पृ० २०। २. ‘व्यतीत’—पृ० ११३।

‘सुखदा’—पृ० १४।

“जिन्दगी है, बसती जाती है। कौन किसके लिए बसता है ! मरते हुए मर जाते हैं, लेकिन जिसको जीना है वे तो मुर्दों को लेकर यक्ष से पहले मर नहीं सकते। गिरते के साथ कोई गिरता है ? यह तो चक्कर है। गिरता गिरे, उठाने की सोचने में तुम लगे कि बिछड़े। इससे चले चलो।”

“जीवन में एक फीकापन-सा, एक रीतापन-सा आ जाता था। इस नए विषय (हरिप्रसन्न) के प्रवेश ने जैसे उसे ताज़गी दी। कुछ सहर्ष भाया, कुछ प्राप्य बना कि जिस पर दो बातें हो सें। चाहे उलझें, चाहे सुलझें, पर जिस को लेकर दोनों एक दूसरे के प्रति जियें।”

वास्तव में स्रष्टा-शक्ति जैनेन्द्र की भाषा-शैली का प्राण है। स्रष्टा के प्रयोग के कारण ही उनकी भाषा में सजीवता और काव्यात्मक प्रबलमानता है। इसका अस्तित्व जैनेन्द्र की भाषा के प्रत्येक पृष्ठ पर दृश्यमान है। कथा-साहित्य ही नहीं अपितु दार्शनिक विचार-मूलकों की भाषा भी इसी विशेषता से मन्त्रित है। (वस्तुतः जैनेन्द्र की कथा और लेखों की भाषा में कोई शंक है ही नहीं।)

(क) गुण जैसे तो श्लेष, प्रसाद, समता आदि भारतीय काव्य-शास्त्रियों ने शैली के इस गुण गिनाये हैं किन्तु प्रसाद, माधुर्य और शीघ्र, तीन ही गुण प्रमुख माने गये हैं। यहाँ हम इन तीनों गुणों की कसौटी पर जैनेन्द्र के उपन्यासों की भाषा जाँचेंगे।

यहाँ प्रसिद्ध अर्थों की अभिव्यक्ति प्राप्य है, यहाँ प्रसाद गुण माना गया है। जैनेन्द्र की भाषा में प्रसाद गुण सर्वत्र विद्यमान है। वस्तुतः उपन्यासों में अर्थ की सूक्ष्मता प्रपञ्च विलसिता सर्वत्र अवलम्बित है। इसका एकमात्र कारण यह है कि जैनेन्द्र दुर्लभ शब्दों के व्यवहार से बचते हैं। उनकी शैली में शब्दादम्बर का नितान्त अभाव है। यदि कहीं भाव को समझने में अतिशय वटिगता आती भी है तो वह भाषा की दुर्बलता के कारण नहीं, बल्कि विचारों की गम्भीरता और अभाधारणता के कारण ही।

१. 'स्वापन्न'—पृ० ४१। २. 'मुनीता'—पृ० ४०।

३. 'प्रतिज्ञार्थवत्त्वं यत् सः प्रसादो' निगलने—भोजराज।

'प्रसादवत् प्रतिज्ञार्थम्'—दण्डी।

महत्व भी सन्देहातीत है। 'यद्यपि हम विष भरे क्लृप्तियों के पत्र में नहीं हैं तथापि दूध को भी स्वच्छ और उज्ज्वल पात्रों की अपेक्षा रहती है।' वित्त का प्रसार जितना कथा की मौलिकता और रोचकता से हाथा है उतना ही शैली से।

जैनेन्द्र के उपन्यासों की शैली के सम्बन्ध में दो शीर्षकों से विचार किया जा सकता है—

(अ) भाषा (आ) रूप-रचना के उपादान।

(अ) भाषा

यत्र पहले ही कहा जा चुका है कि वस्तु-युष्मत्त और घटनाओं के विवरण में जैनेन्द्र संकेत शैली से काम लेते हैं। वह घटनाओं को मायातम्यिक रूप से और सम्पूर्ण विस्तृति व विवृति में प्रस्तुत नहीं करते, अपितु अनेक बार उनकी ओर इंगित मात्र करके रह जाते हैं। किन्तु उनकी यह व्यञ्जना शैली घटनागत ही है, साधारण वर्णन की भाषा में उन्होंने इस शक्ति का प्रयोग अधिक नहीं किया है। साधारण भाषा में तो लक्षणा शक्ति की ही अधिक छटा मिलती है। शब्दों की लक्षणा शक्ति का प्रयोग जैनेन्द्र बड़ी ही सरलता के साथ मुबोष भाषा में करते हैं। यथा—
उद्धरण देखिये—

“आखिर सब लोग बिलर गये और मैं आजाद हो गया कि इस बड़ी दुनिया में जहाँ चाहे समाऊँ। आजादी दूर से जाने क्या थी, पास पाई तो बड़ी बीरान बीर मामूम हुई।”

“लेकिन तब कहना होगा कि मेरे भीतर बरफ की सिल का घासन डाले शीर्ष राशन बँटा था। आख ज़िन्दगी के इस किनारे आकर कहता हूँ, राशन के सिवा और कुछ न था। कपड़े पहन-पहन कर मैं बाहर आया। पर बाहर बाद दिगुर आया था। सर्दी अपने ही मारे निमटती लगती थी।”

“पर जो हो, आख तो मन में ऐसा ही मामूम होता है कि वह सब तमका था। सरब था सत्य उसमें न था। उससे जीवन बनना नहीं, उजड़ता ही गया। बेई सरसा नहीं, वह किशोरी की छाँव में मूसला ही गया। इस आनि इनने काम बरकर की काटठा रहा।”

१. 'क्यतीन'—पृ० २०।

२. 'क्यतीन'—पृ० ११३।

३. 'मुसला'—पृ० १४।

"जिन्दगी है, चलती जाती है। कौन किसके लिए घमता है ! भरते हुए भर जाते हैं, लेकिन जिसको जीना है वे तो मुर्दों को लेकर वक्त से पहले भर नहीं सकते। गिरते के साथ कोई गिरता है ? यह तो चक्कर है। गिरता गिरे, उठाने की सोचने में तुम सगे कि पिछड़े। इससे बसे बसो।"^१

"जीवन में एक पीकापन-सा, एक रीतापन-सा घा घसा घा। इस भए विषय (हरिप्रसन्न) के प्रवेश ने जैसे उसे ताजगी दी। कुछ सह्रा घाया, कुछ प्राप्य बना कि जिस पर दो बातें हो सें। चाहे उसमें, चाहे सुनमें, पर जिस की लेकर दोनों एक दूसरे के प्रति जियें।"^२

वास्तव में सज्जना-शक्ति जैनेन्द्र की भाषा-शैली का प्राण है। सज्जना के प्रयोग के कारण ही उनकी भाषा में सजीवता और काव्यात्मक प्रबलमानता है। इसका प्रतिफल जैनेन्द्र की भाषा के प्रत्येक पृष्ठ पर दृश्यमान है। कथा-साहित्य ही नहीं अपितु दार्शनिक विचारामक लेखों की भाषा भी इसी विशेषता से भरपूर है। (वस्तुतः जैनेन्द्र की कथा और लेखों की भाषा में कोई भेद ही नहीं है।)

(क) गुण जैसे तो श्लेष, प्रसाद, समता आदि भारतीय काव्य-शास्त्रियों ने शैली के दस गुण गिनाये हैं किन्तु प्रसाद, माधुर्य और श्लेष, तीन ही गुण प्रमुख माने गये हैं। यहाँ हम इन तीनों गुणों की कसौटी पर जैनेन्द्र के उपन्यासों की भाषा जाँचेंगे।

जहाँ प्रसिद्ध अर्थों की अभिव्यक्ति प्राप्य है, वहाँ प्रसाद गुण माना गया है। जैनेन्द्र की भाषा में प्रसाद गुण सर्वत्र विद्यमान है। प्रस्तुत उपन्यासों में अर्थ की सूक्ष्मता अथवा क्लृप्ता सर्वथा अवर्तमान है। इनका एकमात्र कारण यह है कि जैनेन्द्र दुरुह शब्दों के व्यवहार से बचते हैं। उनकी शैली में शब्दाढम्बर का नितान्त अभाव है। यदि कही भाव को समझने में यत्किचित् कठिनिता आती भी है तो वह भाषा की दुर्बलता के कारण नहीं, प्रस्तुत विचारों की गम्भीरता और असाधारणता के कारण ही।

१. 'प्यापयत्र'—पृ० ४१। २. 'सुनीता'—पृ० ४०।

३. 'प्रतिष्ठापयवर्धं यत् सः प्रसादो' निगलने—मोक्षराजः।
'प्रसादकत् प्रतिष्ठापयम्'.. बन्दी।

भावमय धीर शम-मग्नित दीनी में माधुर्य गुण की अवस्थिति है । जैनेन्द्र की भाषा यथोक्त भाव-संयुक्त धीर शम-मिलित है । उसमें विल को द्रवित करने की शक्ति प्रतिष्ठित है । उदाहरण के लिए एक अवस्थिति हम 'सुनीता' में से उद्धृत करते हैं—

“यदि मैं बता दूँ तो प्रान्त नहीं है ? पर उस मीरा की वह मयमला चारुनी है जो यदि मैं सब श्रेय वा मेने के कर्मों में छूट गई है । मीरा के लिए जो ईद-छात्र बनकर (?) बनकर वह पुण्यवा चारुनी है, 'धरी प्रेममयी, तूने वह कीन-मा प्रेम पाया प्रियने मुझे कटिनता की कि यदि के हृदय की पीड़ा को मू बिना रिपये मूने । धरी, तू किम अवसर प्रेम को दुनिया को लिए जा रही है, जो धरने यदि के जी को तोड़ता है, धीर उसको टूटने देकर भी वह प्रेम प्रेम ही रहता है । जो मीरा, तू धरने मन की बिधा मुझे पाने दे । मैं भी धात्र धीर बिधा वाकर धरने ऊपर मेन लेना चाहती है । वह बिधा, जो धरने धानन्द की तीव्र के ही बराबर है, नहीं तो श्रेय सबसे भारी है ।”

किन्तु जैनेन्द्र के उद्गमार्थों में माधुर्य गुण इस स्थल पर या उस स्थल पर ही नहीं, वह सर्वत्र बिम्बरा हुआ है, व्यापक व्याप्त है ।

समासों की प्रतिपादना को श्रेय कहा गया है ।^१ यादु निबन्धन को भी श्रेय की सुष्टि का लक्ष्य माना गया है ।^२ हिन्दी भाषा की धारणी प्रवृत्ति ही ऐसी है कि उसमें समासों के लिए अधिक अवकाश नहीं है । संस्कृत-निष्ठता के आविर्भाव से ही हिन्दी में समासों की अवधारणा हो सकती है । परन्तु जैनेन्द्र प्रायः संस्कृत धारों के आश्रय से अपनी शैली की रक्षा किए रहते हैं । वाक्यों का यादु-बन्धत्व उपन्यासों के लिए अधिक बाधनीय नहीं होता । व्यास शैली ही कथा-साहित्य के लिए अधिक उपयुक्त रहती है । और चूँकि व्यास शैली जैनेन्द्र की भाषा का एक प्रधान गुण है, वाक्यों में संक्षिप्तता की आवश्यक महत्त्व नहीं दिया गया है । यहाँ तक कि जहाँ दार्शनिक विचारों का प्रतिपादन किया गया है वहाँ भी भाषा में संक्षेपसाध्यक शैली के दर्शन नहीं होते । 'सुनीता' में, निस्सन्देह संस्कृत-प्रधान भाषा का प्रयोग यथ-तथ मिलता है, किन्तु समासों के लिए वहाँ भी कोई स्थान नहीं है । साथ ही वाक्यों में संक्षिप्तता का भाविर्भाव भी वहाँ नहीं हुआ है ।

१. 'चित्तद्वयी भावमय आह्लादः माधुर्यमुच्यते'—विजयनाथ । 'मधुरं रसवत्'—रघु ।

'यत्र आत्मन्वयः सतो द्रवति तन्माधुर्यम्'—वाग्भट्ट ।

२. 'सुनीता' पृ०—५४

३. 'श्रेयः समास भूयस्त्वम्'—श्रीवराज ।

४. 'यादुबन्धनमोजः'—वायन ।

जैनेन्द्र के उपन्यासों में कभी-कभी ऐसा होता है कि उनके पात्रों के मन की पृष्ठभूमि में वही कुछ दार्शनिक मान्यताएँ अन्तर्निहित रहती हैं। उन्हीं का आधार लेकर वे जब कुछ सोचने या कहने लगते हैं तो पाठक (ग) वर्णन श्रृंखला को वह सहसा समझ में नहीं आता। वह रहस्यात्मकता जैनेन्द्र की शैली की एक विशेषता है। उदाहरणार्थ सुखदा के विचार देखिये—

‘ब्रामदे में पड़ी-पड़ी इस अनन्त दूर तक बिछे बिज को देखती रहती हूँ। वहा अनन्त, लेकिन अनन्त को क्या मैं जानती हूँ ?’ शिक्तिज हमारा अन्त है। जहाँ मेरी सीढ़ों की सानध्य समाप्त है, वहाँ सब कुछ भी मेरे लिए समाप्त है। पर समाप्ति क्या वहाँ है ? अन्त वहाँ है ? क्या वह अन्त कहीं भी है ? नहीं है, और बिज बनता जाता है। बिजपटी तो खुली हो रहती है और बिजबार की सीला नये-नये रूप में खस होती है। उसके इन चलचित्र जगत् में सभी कुछ के लिए स्थान है। सोचती हूँ कि मेरा भी कोई स्थान होगा। काली बूँद की भी कोई जगह होगी। वह बूँद अपने घाव में तो काली ही है, फिर भी बिछाना मे जाने इस निरन्तर बनते-बिगड़ते, फिर भी सदा वर्तमान, बिज पर उस बूँद के कालेपन से क्या मतलब साधा है। यह मजबूत मेरी समझ में कुछ भी नहीं आता। होगा -- वह कुछ तो होगा, पर आज तो मैं उस कालेपन से बहुत अधिक जरा हूँ।’

अथवा, शिवेन के कार्य-व्यापार के सम्बन्ध में उपन्यासकार वर्णन करता है—

‘देखते-देखते उसमें एक धोरता का उदय हुआ है। देखते ही-देखते माड़ी के स्टीयरिंग व्हील पर वह धा बैठा और स्त्री के हाथों की धोर से पीछे से विघ्न आया, इसलिए आग्रहपूर्वक खता भी बैठा। मानो वह बर्ता न था, किया वा कर्म या। किया उसको कर रही की धोर स्वयं में वह न था। कहते हैं, आदमी में भाव होते हैं। कभी भी होता है मान लें कि आदमी होता ही नहीं। देवता होते हैं, राक्षस होने हैं। वे जानते होते हैं कि मानो सब शरीरों में बड़ी होते हैं। आदमी शरीर-पारी हुकर कभी इनके बरा होता है, कभी उनके। शरीर तो माध्यम है, बर्ता भाव है, दुर्भाव राक्षस, सद्भाव देवता।’

जिस समय जैनेन्द्र पात्रों की मानसिक क्रिया-प्रतिक्रियाओं का वर्णन करते हैं, तो उन्हें विविध-विविध भावों के बिखर का आशय लेना पड़ता है। उदाहरण—

१. ‘सुखदा’ पृ० १०-११।

२. ‘विभवं’—पृ० १६१।

“मुनीता पहले जैमी भगवत, भगवा भक्तियोगपूर्वक ज्ञान हो पड़ने लगी।”

“उसे भाता है ऐसा क्रोध, ऐसी स्पर्धा और ऐसा सम्मोह और ऐसी यादृशता कि नहीं जानता कि इस लेटी हुई नारी को दोनों भुट्टियों में जोर से पकड़ कर उसे मसल कर मल खालना चाहता है, कि उसकी सारी जान मूढ़ की बूँद-बूँद करके उसमें से चू जाय, या कि यह चाहता है कि धाँसू बन कर वही स्वयं समय का समय अपने भगु-परभागु तक इसके चरणों में बेसुध होकर, धाँसू बन कर वह उठे कि कभी बके ही नहीं—सदा उन चरणों को घोंटा हुआ रहता ही रहे।”^१

“लेकिन जैसे मोहिनी दूर थी, वह व्यक्ति दूर था, और बीच में ऐसा अनुस्लक्षणीय धुन्ध था, जो सब कुछ उमड़ता हुआ छोड़ जाता था, और जिसमें से कुछ भी हाथ न आता था।”^२

“रहने का यह भी तरीका होता है, वह जानती न थी, जहाँ चीजों को मिया नहीं जाता है, अपनाया नहीं जाता है, जैसे स्वयं में रहने दिया जाता है। जहाँ व्यक्ति अपने से अपने को ऋण करके रहता है, ऐसे कि मानो वह है ही नहीं, तब धुन्ध है।”^३

अप्रसुत वर्णनातीत मनःस्थितियों को शब्दों में बाँधने का यह प्रयास विलक्षण है।

जैनेन्द्र के अनेक पात्र चिन्तनशील हैं। वे अब-तब विविध विषयों पर गम्भीरता से सोचने लगते हैं। चिन्तन-भाराश्रित छिमी के कुछ नज़ूने देखिए—

“पूछता हूँ, मानव के जीवन की गति क्या अच्छी है ? वह अप्रतिरोध है, पर अच्छी है, यह तो मैं नहीं मानूँगा। मानव जलता-जला जाता है और बूँद-बूँद बर्द डगढा होकर उसके भीतर भरता जाता है। वही सार है। वही जमा हुआ दर्द मानव की मानस-मणि है। उसके प्रकाश में मानव का गतिपथ उज्ज्वल होगा। नहीं तो चारों ओर गहन वन है, किसी ओर मार्ग सुस्पष्ट नहीं है, और मानव अपनी दुषा-नृणा, राग-द्वेष, मान-मोह में भटकता फिरता है। वही जाता है, वही जाता है। पर घसल में वह कहीं भी नहीं जाता है, एक जगह पर अपने ही कृप में बँधा हुआ

१. ‘मुनीता’—पृ० १५। ४. ‘मुनीता’—पृ० १७६।

२. ‘विचित्र’—पृ० ८६। ५. ‘विचित्र’—पृ० ९०६।

कोलू के बेल की तरह चक्कर मारता रहता है ।”

“दुनिया में कई दुनियाँ हैं और आदमी में कई आदमी । असल में चेतना में पतं पर पतं हैं । इसलिए जो है वह निश्चित नहीं है, वह एक रूप में नहीं है । क्या है, सो कहा नहीं जा सकता । जो है अनिर्वचनीय है । है तो एक, पर दीखता है, प्रतीत होता है इससे है भिन्न । प्रतीति होने से ही जगत् है । प्रतीति है माया, इससे जगत् माया है ।” माया-मयता होने की ध्वनि है । यही होने का ध्वनन्द, यही उमका छन । अपनी प्रतीतिशों में सब बर्णन करते हैं । इससे सदा नए-नए प्रबंध पड़ते हैं । शायद होना और होते रहना छनना हो है ।”

जैनेन्द्र की भाषा में लल्ला का बहुत उपयोग है, इसलिए सौन्दर्य और काव्यात्मकता उनकी शैली में प्रायः मिल जाती है ।

देखिए निम्न उद्धरणों में पर्याप्त सुखि और सौन्दर्य-दृष्टि झलकती है—

“ सामने सिर्फ फैलावट है, सिर्फ फैलावट । न घर है, न दुकान है, न मनुष्य है, न समाज है । बस केवल रिक्त सामने है, जो दीखता है इससे हरय बन उठा है । वही चिन्न बन फैला है । बीच में बाधा नहीं, व्यवधान नहीं । कुछ ही दूर पर धरती डल गई है और डाली हुई जाने कहीं अवाह में पहुँच गई है । पार मैदान बिछा है, मानो प्रतीक्षा में हो । वहाँ वहाँ भूरी-सी मकानों की बिंदियाँ भी दीखती हैं, कहीं हरियारी हलकी हो गई है, वहाँ रंग मट-मैला है । दूर दो-एक पतली सफेद लकीरें भी दीखती हैं, जो नदियों के निशान हैं । पर दूर होते-होते यह सब दृश्य मानो एक घुँबली रेखा में सिमिट कर समाप्त हो जाता है । वही हमारा क्षितिज है ।” अथवा—

“वह घागा (जीवन का घागा) किस प्रकार किन रेखाओं को ध्रुव बन बना है और कहीं कौन बँठा टूटा उस अनन्त भूत को इस विषय-बन्ध पर ऐँठ कर कातता बना जा रहा है । सच तो यह है कि इस जीवन के सम्बन्ध में हमारा समस्त मन्तव्य समुद्र के तट पर कौड़ियों से खेलने वाले बालकों के निर्णय की भाँति होगा । फिर भी हमें बासकों का मस्तक मिल गया है और हृदय भी मिल गया है । वे दोनों निष्क्रिय होकर सो रहते नहीं । इसी से जो जानने के लिए नहीं है, उसे जानने की

१. “रयागपत्र” पृ० ३८ ।

२. “चित्रतं”—पृ० १०६-७ ।

३. “सुखता”—पृ० १० ।

में हृदय नहीं है, हिमाव है। यह संस्कृति ही नहीं है। यह तो बड़ा-बड़ी का जुम है। एक घुड़दौड़ है। संस्कृति उसे कौन कहता है, जो चमक है, वह ज्वरावेश है, स्वास्थ्य की नहीं। सन्तोष वहाँ नहीं है। भागामागी है, भागाभागी। इसमें यह है कि उस भाग में यति है। वह भागना चक्कर में भागना है। उसकी जड़ अनोखरता है। धारमा को नहीं जानकर जाने के क्या जानते हैं। ये लोग ईमान होने में ईमान रख सकते हैं। इस सम्म्यता में स्थिती धारण को चाहती हैं, मरने को चाहते हैं, और दोनों अपने लिये दोनों का इस्तेमाल करना चाहते हैं। दोनों इस तरह एक दूसरे को छसने में अपनी कायपाबी गिनते हैं। इससे मनुष्य की तरफकी मिलेगी ? साक मिलेगी। इससे ध्वंस पास आयेगा। यह तो छीन भग्न और लाँच-लाँच है। इसमें उन्नति कहाँ रखी है। मोत, हाँ, वहाँ जरूर बैठी है।”

वास्तव में, बोध-सम्पत्ता, स्वामानिषता, व प्रवहमानता जैनेन्द्र की भाषा-शैली की विशेषताएँ हैं।

जैनेन्द्र ने चिन्तन करते हुए विश्व पर, इसकी क्रिया-प्रतिक्रियाओं पर, मानव के मन के गहवों पर, जहाँ अवच्छेद पर अवच्छेद मिलते हैं, वहाँ उन्होंने दो-एक वाक्यों में भी उसके सार की यत्न प्रतिष्ठा की है। इन अनुभूति-मूलक अभिकथनों में महेश्वर जैनेन्द्र के साहित्य में उतना ही है, जितना कि उनका प्रेमचन्द्र के साहित्य में। यद्यपि प्रस्तुत उपन्यासों में इनकी संख्या अपेक्षाकृत कम है। ये सृष्टियाँ, प्रेमचन्द्र विपरीत, मुख्यतः तारिखक अधिक हैं, उनका जीवन के व्यावहारिक पक्ष से लगभग इतना पास का नहीं है। इन सृष्टियों ने जैनेन्द्र की भाषा शैली को अपरिमित सीमा और गौरव प्रदान किया है।

बुद्ध सृष्टियाँ वहाँ उद्भूत की जा रही हैं। इनमें जीवन के चिरन्तन प्रश्नों के समाधान की झलक मिलती है।

“मृत्यु के बाद भी अस्ति है। बाद भी गति है। जीवन निरन्तर परिभ्रम है। कर्मफल-योग की परम्परा में आदि नहीं, अन्त नहीं, मध्य ही है।”

“अच्छा-बुरा होने वाले में नहीं, देखने वाले की प्राप्ति में होता है।”

“विवाह में जो दिया जाता है, वही आता है, पराधीनता किसी को नहीं आती।”

“सिर्फ़ भनकहा रहने से तो कुछ असत्य नहीं हो जाता ।”

“अपना दोष खुद कौन पूरा जान पाता है । दोष सदा दूसरे में धीर दूसरे को दीखता है ।”

“ममत्त्व मनुष्य को हमें सेना होगा । नैतिकता धागे को सेती है ।”

“शायद राह एक नहीं है धीर एक दूसरे का अर्थ करना हमारे लिए आवश्यक नहीं है ।”

“मनोवैय के साथ जो मतव्य एक रस है, वह ही है, शेष क्लेश है ।”

“जितना धीर जो दीखने में आता है, सत्य उतने में ही समाप्त नहीं है ।”

“जो अपने को अपने मतव्य को, दूसरे से धीर उसके मतव्य से अधिक मानता है, वह उतना ही अपने धीर अपनी मान्यताओं को मन्द धीर सकरी बनाता है ।”

“शब्द अधिकतर झूठ है । मन की तकलीफ़ को बड़ावें धीर उस तकलीफ़ से ही जब वे बनें तो सच है, अन्यथा मिथ्या है ।”

“हमारी धारणाएँ हमारी शब्द कुठरियाँ हैं । उनमें हमारा ठिकाना है । वे हमें गर्म रखती धीर धीरे में रखती हैं । हमारा ज्ञान हमारा अन्धन भी है ।”

“सबभुच जो धारण से नहीं मिलता, वह धारण-ज्ञान धारण-अध्या में से मिल जाता है ।”

“(पूँज) अपनी तरफ़ पहले है धीर वह सहने का है । दूसरे की तरफ़ बाद में है, लेकिन वह देने का है ।”

“धर्म-धारण कुछ ही, व्यवहार-धारण स्वयं अपने नियम बना लेता है । जो भी नियम पोषी के नहीं, प्रवृत्ति के चलते हैं ।”

“कर्तव्य में अन्धन है, प्रेम मुक्त है । हमने जहाँ उचित रहता है, वहाँ ही वह नहीं रहता ।”

“अन्धन कर्म का कहो, व्यवस्था का कहो, नियम का कहो, वह है धीर समोच है ।”

“प्रेम पर कोई धारित्व नहीं होता, उसे ~~नियम~~ करने की आवश्यकता नहीं होती ।”

प्रस्तुत उपन्यासों में जैनेन्द्र की भाषा को पढ़ते समय पाठक को शब्द-प्रयोग के विषय में एक प्रकार की असाधारणता का अनुभव होता

(घ) शब्द-प्रयोग है। यह असाधारणता की अनुभूति इसलिए होती है कि जैनेन्द्र ने विर-परिचित शब्दों को नये संदर्भ में प्रयुक्त करके उनके द्वारा नई अर्थ-व्यंजना देने का प्रयत्न किया है। सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावों तथा अन्तःस्पृतिषों को लिखि-बढ़ करने के आयास में उन्होंने कुछ शब्दों का रूप परिवर्तन भी कर दिया है।

“बढ़परिमाण, एक ही डंग के रहने से नई समस्याएँ कहीं से उठेंगी ?” नये-सुते, धीर सदा नवीनता से हीन रहने के डंग के लिए ‘बढ़-परिमाण’ शब्द का प्रयोग किया गया है।^१

“अस्वीकरण और अंगीकरण, दोनों की क्षमता……”^२ अस्वीकृति को लेखक ने पर्याप्त नहीं समझा।^३

“वहाँ मनुष्यों की असंख्यता के अतिरिक्त धीर कुछ……”^४ अलग वाक्य में यह कहने के बजाये कि—वहाँ असंख्य मनुष्य थे धीर उनके अतिरिक्त……, लेखक ने असंख्य में ‘ता’ लगाकर आद्यवाचक सत्ता का निर्धारण कर दिया है जो हिन्दी में प्रचलित नहीं है।^५

सुजनशील और कल्पनाशील स्वभाव के लिए लेखक ने ‘बल्पक स्वभाव’ का प्रयोग किया है।^६ ‘बल्प’ शब्द से बल्पक बनाने की शुरु लेखक की अपनी है। (वैसे ‘कल्पक’ का अर्थ संसृष्ट में ‘वाई’ होता है।)

उद्यत से ‘उद्यतता’ धीर अकार के लिए ‘निर्व्यथा’ शब्द भी लेखक ने अपने है।^७

“धीर यदि कोई ऐसे वाता बनता है, तो मेरा खयाल है, इस कारण उसे बल्कि निम्न समझना चाहिए।”^८ यहाँ ‘उत्ता’ के अर्थ में ‘बल्कि’ का प्रयोग किया गया है जो बिल्कुल अस्वीकृत पर्याप्त नहीं है।

- | | |
|-----------------------|---------------------|
| १. ‘सुनीता’—पृ० ८३ | २. ‘सुनीता’—पृ० ८३ |
| ३. ‘सुनीता’—पृ० १२३ | ४. ‘सुनीता’—पृ० १३३ |
| ५. ‘सुनीता’—पृ० १४-१५ | ६. ‘सुनीता’—पृ० १७ |

राष्ट्रीय कार्यकर्ता के लिए—'राष्ट्रकर्मी', कुली के लिए 'कार्बुलता', प्रीत प्रेम के प्रभाव के लिए 'प्रप्रेम', जैनेन्द्र के ही प्रयोग हैं।

'मात्र फेवट' के लिए 'निरी-निरी घटना' का प्रयोग किया है। अर्थ प्रसन्न न रह जाये, इसलिए संस्कृत ने स्वयं 'मात्र फेवट' आगे दे दिया है।

'स्मर' के प्रचलित चिर से 'चिरता', भी संस्कृत की उद्भावना है।

"अने सम्बन्ध में उन्हें समाधान नहीं था।" यहाँ कुछ-कुछ सन्तुष्टि के अर्थ में 'समाधान' शब्द का प्रयोग है।

"पर भीता ध्यानीत हुआ।" धर्तीत के लिए 'ध्यातीत' शब्द प्रयुक्त है। धर्तिरिक्त उपसर्ग का व्यवहार जैनेन्द्र की भाषा की विशेषता है। 'व्यतिव्यरत' ऐसा ही एक दूसरा उदाहरण है।

हिन्दी के उपसर्ग 'अन' का प्रयोग भी जैनेन्द्र की भाषा में खूब ही मिलता है। 'अनमिल', 'अनदिलमी', 'अनबूझ', 'अनकहनी', 'अनबोली' ऐसे साधारण व्यवहार हैं।

"यों एक बाहर में होकर भी परस्पर दुर्लभता थी।" आपस में मिलने के अवसरों की गूँथता के लिए 'दुर्लभता' का प्रयोग नवीन है।

"मिसेज अस्तरामी के प्रति उसकी सप्रसन्नता मुझे समझ न आई।" 'जिज्ञासा' के भाव के लिए 'प्रसन्न' से 'सप्रसन्नता' का निर्माण जैनेन्द्र का अपना प्रयोग है।

"न कुछ प्राप्ति में मैंने बहुत कुछ पाया है।" 'इन माट मच एज' के लिए 'न कुछ प्राप्ति' कितने उपयुक्त शब्द हैं।

"मेरी अपेक्षा तुम्हें तनिक भी इधर से उधर करने की नहीं है।" यहाँ 'अपेक्षा' का अर्थ 'आवश्यकता' से नहीं है। यहाँ तो यह 'अंसा', 'इपादा' आदि के अर्थ को व्यंजित कर रहा है।

१. 'सुनीता'—पृ० १५६।

२. 'कल्याणी'—पृ० १२।

३. 'कल्याणी'—पृ० २।

४. 'कल्याणी'—पृ० ५१।

५. 'सुखदा'—पृ० १३।

६. 'कल्याणी'—पृ० ८२।

७. 'सुखदा'—पृ० ५२।

“लेकिन ये देख सकी कि प्रसन्नता नियम की है।” इस प्रकरण में नियम का अर्थ ‘उपचार’ से लिया गया है। ‘नियम’ को इस अर्थच्छाया की देन जैनेन्द्र की मौलिक भूमि है।

“यह जो जन साधारण है, जिसकी गिनती नहीं है, जो एक-सा है, और इकट्ठा है, रीढ़ वह है।” ‘एक-सा’ और ‘इकट्ठा’ जैसे साधारण शब्द लेखक की समर्थ भाषा में कितने सूरम भावों को प्रकट करने में सक्षम हैं।

“अब तक यह सावधान, कुतसंकल्प लगे हो गए थे।” साम्य ‘dignified’, ‘manlike’ का भाव दे रहा है ‘सावधान’ शब्द।

“वह टक भर कर भुम्मे देखते थीं।” ‘भुखड़ा’ पृ० ११०

“अन्त में मैं अपने भाप को उपहास्य लग आई।” पृ० ११०

“ध्वज का उसमें रंघ न था।” पृ० ११२।

“अनहुभा उसे नहीं किया जा सकता।” पृ० ११३।

“कहीं तो बेहूष उषड़ी भाषा थी।” पृ० ११५।

“इतने उदार, इतने निरञ्जन, इतने प्रेमल।”

गौर से देखने के लिए ‘टक भर’, अनहुने से ‘अनहुभा’, अश्लील के लिए ‘उषड़ी’ और प्रेमी स्वभाव के व्यक्ति के लिए ‘प्रेमल’ शब्द प्रगल्भ शब्द हैं। साधारण ‘रंघभाव’ के स्थान पर केवल ‘रंघ’ और उपहासास्पद के स्थान पर ‘उपहास्य’ से काम चला लिया गया है।

“अचलती चाहे जितना भी, पर बात ऊपर उनकी ही रहती और ऐसे अपने में धन्यवाद प्राप्त करती।” कृतार्थ होने के अर्थ में ‘धन्यवाद प्राप्त करने’ का प्रयोग हुआ है।

परस्पर से ‘परस्परता’ और साम्यवाद को व्याख्या करते हुए उसके लिए ‘तनवाद’ शब्द का निर्माण लेखक का अपना है।

१. ‘भुखड़ा’—पृ० ११।

२. ‘भुखड़ा’—पृ० १०१।

३. ‘भुखड़ा’—पृ० ११

४. ‘भुखड़ा’ पृ० ११६।

“लेकिन बात कि तुम्हारे मन में प्रेम हो सक्ता जो फाँट न रहने देता।”
भेद-भाव न रहना—इस भाव को प्रकट करने के लिए कितनी समर्थ भाषा का प्रयोग है।

“एक दूसरे को व्यर्थ करना हमारे लिए आवश्यक नहीं है।” ‘बेकार’ के अर्थ में प्रयुक्त न करके, यहाँ ‘व्यर्थ’ शब्द अपने मौलिक भाव (अर्थहीन) में प्रयुक्त किया गया है।

“उसने अपने की छोड़ दिया, जैसे जो समाम्य हो, हो।” दुहावरा है, ‘जो समाम्य हो, हो’। किन्तु दुर्भाग्य के लिए ‘समाम्य’ का प्रयोग किया गया है।

“इस करतब में आत्यन्तिक अवधान की आवश्यकता थी” यहाँ सावधान का ‘स’ विभुक्त कर दिया गया है। (यह नोट करने की बात है कि आत्यन्त के लिए यहाँ ‘आत्यन्तिक’ का प्रयोग चलत है।)

“उसके भाग में धन्यता कहीं है?” ‘धन्य’ विशेषण से भाववाचक संज्ञा ‘धन्यता’ शब्द निर्मित किया गया है।

“मोहिनी सदा घर में और कर्तव्य में रहती और कम बोलती”।

“मेरा घर बाय और बीबी जी याद करते हैं।”

“मेरी जैसी अब नहीं हो तुम, बल्कि इज्जतदार हो, बदनदार हो।”

भाषा के ये कितने विचित्र प्रयोग हैं।

“.....यही अनुभव कहूँ मैं कि मैं व्यतीत हूँ।” दिन के लिए समय लिए ही ‘व्यतीत’ का चलन हिन्दी में है किन्तु एक व्यक्ति के लिए इसका प्रयोग साक्षात्कार होने के कारण शब्द को एक नई अर्थ-छाया दे रहा है।

“वह खूब प्यारी बालों के लिए है अनमिनत के लिये नहीं है।” ॥
क्रमशः विविध व्यक्तियों और जनसाधारण से तात्पर्य है।

सामंजस्य के स्थान पर 'समंजसता', (volunteered service) के लिए 'स्वयंसेवा', मन भर की तरह 'बसभर', 'निपट सहे' में धुड़, अभिविज, कोरा आदि के अर्थ में 'निपट' शब्द जैन-के अपने प्रयोग है ।

बारीक व सम्यक्ता मनोदशाओं को लेखक ने स्थल-स्थल पर किस विविध ढंग से बिंबित और प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है, इसके उदाहरण नीचे दिये जाते हैं—

"ऐसे मीकों पर मुनीता बनायास ऊँची हो पड़ती है ।"

"मुनीता पहले जैसी असास अथवा अतिरसपूर्वक ज्ञात हो पड़ने लगी ।"

"वह फिर कठिन हो आई ।"

"हरिप्रसन्न स्टीर कम में अकेला रह कर कुछ अंधेरा पड़ गया ।"

"और दोनों परस्पर में मानो कुछ सतर्क, ससंभ्रम, अधिक प्रस्तुत और अधिक प्राप्त होता चाहने लगे ।"

"कुछ क्षण इस प्रकार अर्धगत भाव से मैं बैठी रह गई ।"

"उस समय मेरे स्वामी, अहित और अहित, मुझे आश्चर्य लग आए ।"

"स्वामी ने स्वयं अहित भाव से मुझे देखा ।"

" 'होगा ।' कह कर सचेष्ट भाव से वहाँ से हट कर जिस-विषय काम में व्यस्त हो गये ।"

"बेहरा जैसे अनुकूल और अंधेरा हो आया ।"

"देखते-देखते उसमें एक औरता का उदय हुआ ।"

१. 'मुजरा'—पृ० ११२ ।

२. 'मुजरा'—पृ० १२७ ।

३. 'मुनीता'—पृ० २७ ।

४. 'मुनीता'—पृ० २८ ।

५. 'मुनीता'—पृ० ४० ।

६. 'मुनीता'—पृ० ४१ ।

७. 'मुनीता'—पृ० ८३ ।

८. 'मुजरा'—पृ० ११२ ।

९. 'मुजरा'—पृ० ११७ ।

१०. 'विषय'—पृ० १२ ।

११. 'विषय'—पृ० १५३ ।

“मालिक को और उनकी पसंद को संक्षिप्त भाव से फिराते कर के वह बोली।”

“पर मेरी बात का धन्य होते-होते उसका मुँह टूट गया। जैसे चेहरे पर उसका बस न रहा, वह अजब तरह से मुड़-मुड़ गया।”

“मैं एक कोने में और अपने में रहना चाहता था, साधारण और अन-पहचान।”

“बिला को कभी शांत और समाप्त नहीं देता।”

किन्तु शब्द-योजना में यह वैचित्र्य जैनेन्द्र की ओर से सचेष्ट नहीं है। “शब्द अधिकतर झूठ हैं। मन की तकलीफ को जब वे बढ़ाये और उस तकलीफ से जब वे बनें, तब तो सब है, अन्वेषा विषया है। भाषा सब पहचान है और शब्द कोई भी अन्वेषता को नहीं पकड़ सकता।” मन की अनुमत्त व्याख्या में से भाव जैसी भाषा में निकल आते हैं, वैसी ही भाषा में उनके उत्पत्ति से जैनेन्द्र अपने वर्तमान की इति सम्मते हैं। यदि भाषा के सफल प्रकाशन के लिए परिचित शब्दों को नई अर्थ-अर्थना में युक्त भी करना पड़े, उनका रूप परिवर्तित भी करना पड़े अथवा नए शब्द भी गढ़ने पड़ें, तो भी जैनेन्द्र को कोई संकोच नहीं है।

भाषा के नए प्रयोगों के विषय में वह कहते हैं, “आलोचक को एक नई कृति में भाषा के प्रयोग वही कुछ अन्वेषों से समझे ही। ऐसा न होना बिल्कुल ही विषय हो सकता है, होता तो स्वाभाविक है। अत्यधिक व्यक्ति अतिरिक्त है। उगरी वह अतिरिक्तता कुछ कर बिटने में भी बाहर से और भीतर से नहीं बिट सकती। यह वही है कि प्रत्यक्ष भाषा में उग अतिरिक्तता के साथ सम्बन्धित कर दिया जाय।” किन्तु भाषा के प्रयोग यदि बीजाने के उद्देश्य से किये जायें तो जैनेन्द्र मानते हैं कि इसमें अस्वभाव का अहित ही है। “बीज कर वह किसी को अनामिष नहीं बना सकता। फिर भी यदि बीज देगा है तो उसे समझाया भी समझिए—इसे अनुमान का परिणाम मान लेना चाहिए। अगर अपनी ओर से कहें कि वह अस्वभाव का परिणाम नहीं है, तो पाठक को इसे अस्वभाव मानने का अस्वभाव नहीं करना चाहिए।”

१. ‘अन्वेष’—पृ० १०।

२. ‘अन्वेष’—पृ० ११।

३. ‘अन्वेष’—पृ० १३४।

४. ‘अन्वेष’—पृ० १५०।

५. ‘अन्वेष’—पृ० ७६-७७।

६. लेख—‘आलोचक के प्रति’ कुछ—‘आलोचक का अर्थ और अर्थ’ पृ० १०२।

वस्तुतः जैनेन्द्र के प्रयोग उनको अपनी 'सद्वितीयता' के कारण ही हैं। प्रयोग करके आपा में सबक धीरे धालि माने के लिए यह स्वतन्त्र है, इस दृष्टि से उनके प्रयोगों का हिन्दी में स्वागत किया जा सकता है। किन्तु उनमें टिकने के लिए धीरे अपनाए जाने के लिए कितनी शक्ति है, यह अविध्य ही बता सकता है।

उर्दू, संघेजी, बँगला आदि हिन्दीतर भाषाओं में शब्दों, वाक्यांशों व वाक्यों का प्रयोग जैनेन्द्र निरसकोपलः करते हैं। मुख्यतः इनका प्रयोग कथोपबचन में हुआ है और उसका उद्देश स्वाभाविक वातावरण की सृष्टि और (छ) हिन्दीतर भाषीय पाशों को सजीव बनाने का रहा है। जैनेन्द्र ने प्रायः उप-शब्दों का प्रयोग न्यास में संघेजी के शब्दों को म्यूनधिक रूप से व्यवहृत किया है। संघेजी के उन शब्दों के सम्बन्ध में जिनका प्रयोग कथोपबचन में, धीरे हिन्दी की असक्ति के कारण किया गया है, हम कुछ आपत्ति न भी उठाये, तो भी इन उपन्यासों में बहुत-से संघेजी के ऐसे शब्द मिल जायेंगे जो लेखक की धीरे से किसी भी विवशता से बाध्य न होकर प्रयुक्त किये गये हैं। स्कीम, पोस्ट, म्यूजियम, सोनायटी, कप, लिप, घाट, शेक हैंड, प्रीमियर, जर्नलिस्ट, ट्यूटर, म्यूजिक, निमेटम, रीवर, कवर, माईम पोस्ट, ड्राइव, यूरोपियन, मैटर, एडिट, केवज, प्लेन, ट्रेन, कबिल, आदि शब्द इन्हीं प्रकार के हैं जो आपत्ति-जनक हैं, धीरे विशेषकर जैनेन्द्र के साहित्य में क्योंकि जैनेन्द्र मन की सूक्ष्म गतियों को हिन्दी में अविव्यक्त करने में बहुत कुछ सफल है। ये संघेजी के शब्द अनिवार्य नहीं हैं, इसलिए इनका बहिष्कार अपेक्षित है। कथोपबचनयुक्त संघेजी के शब्दों के विषय में पहले विवेचन किया जा चुका है।

नाराज, इज्जत, लोफ़, क्वाल, आदि उर्दू (=अरबी-फ़ारसी) के वे शब्द जो हिन्दी में धीरे हिन-मिल गये हैं, हिन्दी के सम्बन्ध में किसी सकुचित दृष्टिकोण रखने वाले व्यक्ति की ही भर्त्सित हो सकते हैं। वास्तव में हिन्दी के सर्वनोमुखी विकास व प्रकर्ष के लिए ऐसे शब्द अनावश्यक नहीं हैं। किन्तु तोहमत, ऐगगाह, इफ़रात, जेर, सरकश, भागून, सदरमुकाम, उबलत, छफ़्तीन, ताफीद-तंबीह, खानून, भाजिव, सरपाम, मुषतल, निजाम, तस्वीक आदि ठेठ उर्दू के शब्द, लेखक के हिन्दी-तर भाषा-ज्ञान और भाषा-प्रियता का परिचय तो देते हैं, पर साधारण हिन्दी-पाठक के लिए इनमें प्रत्येक के लिए शब्दकोष की आवश्यकता पड़ जाती है। ठेठ विभाषीय शब्दों के प्रयोग का हिन्दी में किसी भी प्रकार से समर्थन नहीं किया जा सकता।

कथोरकथन में प्रयुक्त जैनेन्द्र की भाषा में वाक्यांशों व वाक्यों के सम्बन्ध में हम इन ही कहेंगे कि उनका कोष्ठकों में हिन्दी-अर्थ दे दिया जावे ।

‘हो भाए’ का बाह्य जैनेन्द्र की भाषा में विशिष्ट प्रयोग है । यथा—कष्ट हो भाए, मिट हो भाया, संकोच हो भाया, घसर्माव हो भाया, निश्चिन्त हो भाए, मुझे कष्ट हो भाया, उदय हो भाए, मुहुरा भाई, हँस भाए, धबरा भाया, धीमे हो भाए, भाव में भीम भाए, इत्यादि-इत्यादि । ‘मुसदा’ में इस

(अ) विशिष्ट प्रयोग प्रकार की वाक्य-रचना सर्वाधिक मिलती है । यह प्रयोग संबंधी निरर्थक और नैतिक दमन ही नहीं है । यह मन के भावों के उदित होने की प्रक्रिया की सहजता और क्रमिकता पर विशेष बल देता है । उदाहरणतः—“बुधबाप वन सोला और पड़ा । पड़कर मे संकोच में हो भाई ।” यहाँ साधारण वाक्य-रचना होती, ‘पड़ कर में संकुचित हो गई’ । परन्तु मूल वाक्य-रचना में मुसदा के संकुचित हो जाने की प्रक्रिया में जो नैतिकता और जो क्रमिकता की इनि प्राप्त होती है, वह साधारण व्याकरण-मुक्त वाक्य-रचना में अलभ्य है ।

किन्तु अर्थ-विशेष की यह व्यवस्था प्रत्येक ‘हो भाए’ में नहीं मिलती और तब लगता है कि यह लेखनी की भावत ही है । इस प्रकार के प्रयोग का ठीकठा निम्नलिखित चार कारणों से किया जा सकता है—(१) व्याकरण की दृष्टि से यह प्रयुक्त है, (२) कविता भाषा में भी इसका व्यवहार नहीं है, (३) बहुत प्रयोग से यह प्रशिय लगता है, और (४) अधिकतर प्रयोग सार्थक भी नहीं है ।

दोप जैनेन्द्र की भाषा में अपने गुणों से कम नहीं है । अपने विषय में वह स्वयं कहते हैं, “जहाँ तक मेरा सम्बन्ध है मैं अपने लिखने में स्वैराचार के दोष से मुक्त नहीं हूँ । जो शब्द भाषा में स्वीकार किया है और वक्तव्य जैसा बना बनने दिया है । — लेकिन वह भाषा दरिद्र है जो बिगड़ी

(क) दोष का साथ देने के बजाय उस पर सवारी कसती है । जो हो, अपने अज्ञान को अपने से उतार कर में अलग नहीं रख सका हूँ । सदा उसे साथ रख कर मुझे चलना पड़ा है । इसमें कत्ता बनी है कि बिगड़ी है, मुझे आत नहीं ।”^१

निम्न दोष—उदाहरण:

“बगहू-जगहू टक्कर खाना पड़ना है।” (परल)

“कुछ न कुछ गड़बड़ हो ही जाता है।” (परल)

“समाज दूरी कि फिर हूय किस के भीतर बनेंगे।” (त्यागपत्र)

“पुरी साहब के घोर की तैयारी भी चोट की थी।” (म्यठीत)

अन्य वाक्यगत दोष—उदाहरण—

“यह लिखने के लिए भागों अपने को, मन ही मन धन्यवाद देना चाहते हैं।” (परल) “इसे लिखने के लिए” होना चाहिए।

‘प्रतिष्ठा के ऐवरेस्ट पर’ अशुद्ध प्रयोग नहीं है। ‘ऐवरेस्ट’ शब्द अनुचित है। (परल, पृ० १२)

“दरल की छत पर” (परल) ‘दरल की छत’ मुहावरा नहीं है, ‘दरल की चोटी’ कहा जाता है।

“गुरु बार ही” (परल) अशुद्ध प्रयोग नहीं है। ‘गुरुबी बार ही’ होना चाहिए।

“मैं कहे रखनी हूँ।” (परल)—शुद्ध—“मैं कहे देती हूँ।”

कहने के लिए ‘बादर की धाम्ना’ ग्रहण करने की बात परल में की गई है। ‘धारमा’ शब्द का प्रकृति वा स्वभाव के लिए व्यवहार अनुचित है।

“घात्र के कार्य आदि आदि उनके मस्तक पर डबरा जमा बैठे हैं।” (परल) विभाग के स्थान पर ‘मस्तक’ का प्रयोग अनुचित है। ‘मस्तक’ धोखेड़ी के ‘हैड’ का अनुवाद सगता है।

“लड़के को इतनी लो रस्सी दी।” (परल) मुहावरा ‘रस्सी दी’ नहीं है अपितु ‘लोम दी’ है।

“सिर की पीड़ा को हाथों में सेकर साट पर पड़ रहा घोर लो गया है।” (परल) सिर की पीड़ा को हाथों में कैद लिया जाता ॥ ?

“यह संकल्प कमाने में लया।” (परल, पृ० १३) संकल्प कमाने नहीं जाते, किये जाते हैं।

“मामद-खचें की हिमारी बुद्धि पर चढ़ कर जब वह तोतने बैठता है—
(परख) बुद्धि पर चढ़ा नहीं जाता ।

“वह मना छोड़ेगा ।” (परख) ‘छोड़ेगा’ अहिन्दी है । ‘मना लेगा’ ही शुद्ध है ।

“सिट्टी भूल गये ।” मुहावरण झपूरा है ।

“जिसे विद्वानों ने खोजा, मर गए पर नहीं पा गये ।”—शुद्ध रूप—पा सके ।

“श्रीकान्त ने अनिवार्य बी०ए० किया ।” (मुनीता)—शुद्ध रूप—अनिवार्यत
क्योंकि बी०ए० अनिवार्य नहीं होता ।

“यह सत तुम्हें पा जाये तो औरन मुझे अपना हास-वास लिखना ।” (मुनीता)
सत तुम्हें पा जाये या तुम सत पा जाओ ?

“कोई मे यह हासन पसन्द करती है ... ? कोई मे नहीं जानती कि सब ... ?”
(मुनीता) शुद्ध—“क्या मे ... ?”

“सेक्सन तुम्हें क्या है कि पन्द्रह रुपये मुझे सभी चाहिये ।” (मुनीता) शुद्ध—
पन्द्रह रुपये मे सभी चाहिये या मुझे सभी चाहिये ।

“पर-बार बसाकर घादवी घाने को हलक करना है ।” (मुनीता) ‘घोरा
बनाने’ के लिए ‘हलक’ शब्द अनुचित है ।

“बूँ लहरे उठ लहरी ।” (मुनीता) झण्डी भाषा नहीं है ।

“नितउ तो निम दिया पर उमका हेतु ... ।” (मुनीता) निमने को तो निम
दिया—अधिक परिष्कृत है ।

“मुझे घानके बारे मे कहा करते थे ।” (मुनीता) शुद्ध रूप—मुझे मे
घानके ... ।

“पराईते ही हाल मेने ।” (मुनीता) अहिन्दी । शुद्ध—बता मेने ।

“कोसित तो करणा हूँ कि फिर उबर जाऊँ ही क्यों ।” (कमाली) शुद्ध—
कि फिर उबर जाऊँ ही नहीं ।

“बनीमन है कि यह बन्ध तो हवे निरुप सदा ।” (कमाली) शुद्ध—यह
बन्ध तो हव निरुप सदा है ।

“थाप ईर्ष्या से धायल हो जायें ।” (कल्याणी) ईर्ष्या से धायल नहीं हुआ जाता, जला जाता है । ‘ईर्ष्या में जलना’ मुहावरा बन गया है ।

“—सब नाम का पदार्थ इस दुनिया में नहीं मिलेगा ।” (कल्याणी) चीज या वस्तु के लिए ‘पदार्थ’ अनुचित है ।

“—उस पर से देखती हूँ कि सामने सिर्फ फेंलावट है, तिक फेंलावट ।” (मुलदा) ‘फेंलावट’ के स्थान पर ‘फेंकाव’ होना चाहिये । ‘फेंलावट’ में किसी की क्रिया का भाव अभिव्यक्त है ।

“ये तुमको कहती हूँ, यह उछी ।” (मुलदा) मुठ रूप—ये तुम्हें कहती हैं—..... ।

“इसमें से दुनिया के काम-काज बना करते हैं ।” (व्यतीत) मुठ रूप—इस के द्वारा ।

“किताब खोलता धीरे-धीरे खो जाता ।” (व्यतीत)—इसका अर्थ भगवन्त है ।

“मुझे खयाल नहीं होने वाला है ।” (व्यतीत) ग्रहिणी प्रयोग ।

“जहाज चलने के पाँच रोज है ।” (व्यतीत)—यह अव्यक्त है ।

“मुझे अनिता ही है ।” (व्यतीत) मुठ—मेरे लिये अनिता ही है ।

“विक्षिप्तता से विरोधी—” (व्यतीत) मुठ—विक्षिप्तता के विरोधी ।

“ये बत्ती करती हूँ ।” (व्यतीत) मुठ—ये बत्ती बुझाती हूँ ।

“मेरे दोनों हाथों में मुँह धीरे-धीरे न कह सका ।” (व्यतीत) वाक्य सर्वथा असम्पूर्ण है ।

‘किसी की कृपा उठाना मुझे कठिन होता था ।’ (व्यतीत) कृपा नहीं उठाई जाती, एहसान उठाया जाता है ।

“लेकिन कहीं न रही मेरी कप्तानी और मदमी ।” (व्यतीत) मर्दानगी के स्थान पर मदमी ?

बर्तनी दोष—उदाहरण—

दिगमवाली (दिगमवाती), अन्तस्थ (अन्त.स्थ), घसीर (घासीर) मुसकिल (मुसिकन), परिणित (परिणत), ईर्ष्या (ईर्ष्यान्तु) इत्यादि ।

असाहित्यिक स्थानीय ठेठ प्रयोग—उदाहरण—

किन्ने, ठूठ की नाई, पुत्र, परतिग्या, तेने, बिया, परसाद, माये पै, धपने तई, काहे की, तत्त-सत्त, हार-हरू कर, रीति-नीति, मूरत, स्वीकार, दरसाया, इकती, सोमता है, साका किया, पहना की है भादि ।


शाम्य-दोष उदाहरण—


“मकेली बेटी को जो बिषवा है घोर बच्ची है—इसे बूझने को घात लगाये बेटी दुनिया से.... ।” (परल) ‘बूझने’ शब्द का प्रयोग सर्वथा गढ़ा है ।

“यह तो अब सब भुगत कर मैं जानी हूँ ।” (सुखदा) ‘जानी’ शब्द एक दूसरे अर्थ की अभिव्यक्ति करता है जो कुरचि-पूर्ण है ।

यह नितान्त सम्भव है कि इनमें से अनेक दोष प्रेस की अशुद्धियों के कारण हों । ऐसी दशा में हम जैनेन्द्र के उपन्यासों के प्रकाशकों से अनुरोध करेंगे कि वे अपना कार्य अतिरिक्त सावधानी से निभायें । स्वयं जैनेन्द्र का इस घोर भ्रान्त सीढ़ने का साहस करेंगे कि वह भाषा-सीपठक के हेतु सर्वसाधारणिक व कुरचिपूर्ण प्रयोगों के प्रति सजग रह कर भाषा की घोर तनिक सचेष्ट हों । यद्यपि यह हम सभी भीति जानते हैं कि जैनेन्द्र के लिए कथा एवं भाषा की परिष्कृति चेतन मन पर इतनी निर्भर नहीं है, जितनी कि अवचेतन मन पर, फिर भी हम यह चाहेंगे कि वह कविता और साहित्यिक भाषाओं के पारस्परिक भेद पर अधिक ध्यान दें ।

(घा) रूप-रचना के उपादान

सन् १७ में जब ‘त्यागपत्र’ प्रकाशित हुआ, तो निरक्षर  उनके साथ कथा कहने की एक नई प्रणाली का आविर्भाव दिव्यी में हुआ । उनके ‘प्रारम्भिक’ को

पढ़कर मन में यह विचारावस्था आता था कि वास्तव में  की

(क) कथा-उपस्थापन की दृष्टि से कोई अजग रहने वाला घोर ‘त्यागपत्र’ उनकी ही की पद्धतियों का अन्वय है । आत्मकथा-मक पद्धति को ‘त्यागपत्र’ के

अतिरिक्त, उपन्यासकार ने ‘कस्याली’, ‘मुजरा’ और ‘अनीन’ में भी अपनाया है । इनमें ‘कस्याली’ और ‘त्यागपत्र’ की तद्दृष्टि से विशेषता है कि वे कथा कहने वाले की कहानियाँ इतनी नहीं हैं जितनी कि कथकः कस्याली और मुजरा में रिकामों की हैं ।

आत्मकथात्मक उपन्यास के लिए यह आवश्यक नहीं होगा कि इनमें दृष्टि-दोष का प्रयोग किया हो चाहे अर्थात् आत्म-कथा सीधी इस प्रकार की आत्म-की

जा सकती है कि—जब मैं दस वर्षों का था तो—”^१ किन्तु जैनेन्द्र ने अपने सभी आत्म-कथात्मक उपन्यासों में पूर्व दीप्ति का उपयोग किया है क्योंकि रोचकता की उद्भावना पूर्वदीप्ति करती है। प्रस्तुत बीच-बीच में कथा कहने वाले की भाव की स्थिति पर विवेचन करने का अवकाश भी देती है। जैनेन्द्र ने पूर्वदीप्ति का समीचीन प्रयोग किया है। उन के सभी पात्र बीसी हुई घटनाओं के सम्बन्ध में भाव की दृष्टि से गुल-दोष का विवेचन भी प्रस्तुत करते चلتते हैं, साथ ही जीवन के सम्बन्ध में अपनी चारुणाओं की प्रत्यक्ष रूप से व्यापना का अवसर भी जैनेन्द्र को मिल जाता है।

निश्चय ही, पूर्वदीप्ति के साथ आत्मकथा का प्रस्तुतीकरण जैनेन्द्र के उपन्यासों में बड़ा ही सफल हुआ है। इससे उनकी भावना की स्वाभाविकता और मयार्यता की बेह प्राप्त हुई है।

‘परल’, ‘सुनीता’ और ‘विपरीत’ की रचना जैनेन्द्र ने साधारण इतिहासकार की भाँति की है। वर्णन, विवरण, तथा विवेचन सभी उनका अपनी ओर से हुआ है। किन्तु रोचकता की दृष्टि से आत्मकथात्मक उपन्यासों की तुलना में ये कृतियाँ अधिक सफल नहीं हैं।

यह प्रस्तुत उपन्यासों का वैशिष्ट्य है कि ‘परल’ (प्रथम रचना) को छोड़ कर किसी अन्य कृति में लेखक ने पात्रों की आकृति, उनके स्व-स्व, वेप-भूषा आदि का वर्णन नहीं दिया है। यदि ‘कल्याणी’, ‘विपरीत’ आदि में (क) पात्रों की आकृति परिकल्पित वर्णन वेप-भूषा का मिलता भी है तो कथा में आदि का वर्णन उसकी अनिवार्यता के कारण। वास्तव में, मानव की मनो-भूमि पर प्रविष्ट होने के कारण, कादिक आदि मानव की बाह्यारमक विशेषताओं का मूल्य जैनेन्द्र के उपन्यासों में नहीं है।

बाह्यारमकता को प्रस्तुत उपन्यासों की रूप-रचना के उपादानों में अधिक महत्व का स्थान नहीं मिला ॥ पात्रों के आस-पास के (ग) स्थूल जगत् के विपरीत भौतिक वातावरण का निरूपण जैनेन्द्र की लेखनी ने बहुत का साधारणतः प्रभाव हो संयम से रिया है। वस्तु-वस्तु के प्रति इस दृष्टिकोण की व्याख्या भी अनोभूम्यन्तर्गमित ॥ माप’ के ग्रहण से ही की जा सकती है।

१. पूर्वदीप्ति के लिए यह आवश्यक है कि आत्मकथा-लेखक की वर्तमान स्थिति से उपन्यास का आरम्भ किया जाये और फिर पूर्वदीप्ति जीवन की विपत्ति-ही जाये। जैसे—‘कल्याणी’ में।

किन्तु वहीं-वहीं उपन्यासकार ने वस्तु-जगत् के चित्रण में अपनी कलादक्षता का भी प्रदर्शन किया है जो उपन्यासों की आत्मा के अनुकूल नहीं है।

धया—'विवर्त' में इस स्थल पर—

"ऊपर की मंजिल पर तीन कमरों की एक कतार है, पहले कमरे में—जो जीने के पास है और सामा बड़ा है—एक युवक, धांधी भास्तीन की बनिदाननुमा शर्ट पहने, हाफ पेंट में नंगे तल्ल पर मेज धरने सामने लिये बैठ है। मेज भी नंगी है। बाईं तरफ एक ऐशट्रे (सिगरेट की राख सफ़ा करने का पात्र) है, सामने कागज फैलाए बढ़िया फाउण्टेनपेन से कुछ लिख रहा है। बाएँ हाथ में जलती हुई सिगरेट है। वह रह-रह कर रक्ता है, सामी पाकर सिगरेट का कश लेता है और फिर झुक कर कलम धागे बढ़ाता है। कागज कुल-स्कैप है, दो तीन लिखे हुए बाएँ हाथ की धसल एक पत्थर के टुकड़े से बने है।

"इस बार व्यक्ति देर तक रुका रह गया। वह भी ध्यान में धाया कि इस सासीपन को भरने के लिए उसके बाएँ हाथ की अंगुलियों के बीच में धमी हुई सिगरेट घुँभा दे रही है। वह सुलगी हुई सिगरेट जलती गई, वहाँ तक कि जलन उसकी त्वचा को छू गई। तब उसने सिगरेट के उस छूँठ को जोर से मसलकर धुभा दिया। अनन्तर, शण के सूक्ष्म भाव तक ही वह रुका होगा, फिर झुक कर तेजी से कलम चला निकला। इस बार कुछ बीच में न घा सका। सोच, विचार, न अभिभक्त। सामने का पृष्ठ पूरा धुभा और एक ओर कर दिया गया, और सीधे पृष्ठ को धाधा सिसककर उसने दाहिनी तरफ सरकाया। फिर रुब लिखे हुए पन्नों को जमा करके बाकी कागजों के ऊपर रखा और पत्थर के टुकड़े को उसकी छाती पर। अब उसने भगड़ाई सी, पैर से मेज को दूर किया और उठ खड़ा हुआ।"

इस चित्रात्मक वर्णन के लिए क्या जैनेन्द्र की कला में अप्रयुक्त स्थान है? वहाँ तो ऐसे सूक्ष्म वर्णन गति में अवरोधक होने के कारण अवरोधक ही होते हैं।

उपन्यासकार जैनेन्द्र को इस बात से कोई सम्बन्ध नहीं है कि भव प्रातः

हुमा है और पूर्वे सितित्त पर से भास्कर घालोक बिखेर रहे

(घ) प्रकृति-चित्रण है, अथवा कि सामने पर्वत श्रृंखलाओं में से चांद भांक रहा

की विरसता है : साधारणतः यदि कथा का इन बातों से विशेष सहारा

सम्बन्ध हुआ तो कथाकार इनकी और दो-चार पंक्तियों में

हंगित भर कर देता है। और यदि कहीं प्रकृति का विस्तृत वर्णन भी किया गया है,

तो उसका पात्र-विशेष की अन्तराशुभूतियों व मनोदशाओं से आस सगाव रहता है।^१

यह प्रकृति-चित्रण 'विवर्त' में तो थोड़ा बहुत मिल भी जाता है किन्तु

'कल्याणी', 'रमागपत्र' व 'भ्यतीत' में तो अत्यन्त विरल और असम्प-आमः है।

अनेक बार पहले ही कहा जा चुका है कि स्वस्र नैतिकता के सत्-असत् के

विचार को जैनेन्द्र ने अपने उपन्यास-साहित्य में महत्त्व नहीं दिया है। जीवन के

शाश्वत प्रश्नों व समस्याओं पर ही 'आत्मव्यापार' में से प्राप्त

(ङ) दर्शन व नाटकीयता 'आत्मज्ञान' के आधार पर प्रकाश डालने का प्रयत्न आलोच्य

उपन्यासों में हुआ है। यह प्रकाश इन रचनाओं में स्थल-

स्थल पर उपयुक्त समय पाकर उद्भासित होता रहा है। ये दार्शनिक उक्तिवादी, जहाँ

तक 'कल्याणी' और 'रमागपत्र' का सम्बन्ध है, प्रत्येक में दो-दो स्थलों पर समुद्गीत हैं

किन्तु अन्य उपन्यासों में यत्र-तत्र सर्वत्र बिखरी पड़ी है। किन्तु कहीं भी ऐसा प्रतीत

नहीं होता कि ये दार्शनिक विचार ऊपर से थोपे गये हैं और कथा के अवयव नहीं हैं।

इसके विपरीत, ये सार-गर्भित कथन कथाओं में सम्पूर्णतः एकसार और तत्सम हैं,

और किसी स्वर्णहार में कान्तिमान रत्नों के समान अटित हैं। जैनेन्द्र की दार्शनिक

दृष्टि में जीवन की गहन गम्भीर जटिलताओं एवं प्रश्नों का चिन्तन एक महनीय

व्यापार है और हमारी परिमित शक्तियों के लिये पर्याप्त भी।^१

प्रस्तुत आलोच्य कृतियों में नाटकीयता के घुट के विषय में भी हम पहले ही

उल्लेख कर चुके हैं। यह नाटकीयता अटमा-संयोजनगत और बधोपबधनगत दोनों ही

प्रकार से जैनेन्द्र के उपन्यासों में वर्तमान है। वस्तु-शुष्कन में इस नाटकीयता का

आविर्भाव रोचकता और धौतुबय की वृद्धि के हेतु कार्य-व्यापारों के निमित्तों को

रहस्य के आवरण में प्रच्छन्न करने से हुआ है, जब कि कथाओं में एक मात्र रोचकता

की दृष्टि से।

कथा-निर्माण में संकेत शैली का उपयोग जैनेन्द्र के शिल्प-नीशल का एक प्रमुख वैशिष्ट्य है। घटना-क्रम की पूरे विस्तार में विवृति न देकर घनावश्यक वर्णन का परिहार और कल्पना-प्राप्त घटनाओं की घोर संकेत मात्र कर देना संकेत-शैली में उपादान है। 'कल्याणी' और 'त्यागपत्र' में अपने विभिन्न

(ख) संकेत-शैली क्रिया-वस्तु के कारण संकेत शैली की व्यास पाँग थी। जैनेन्द्र ने इसका उपयोग उसकी सम्यक् रूपेण पूर्ति की है। उपर्युक्त दोनों उपन्यासों में न केवल 'पूर्वदीप्ति' नामक कथा-उपस्थापन की पद्धति-विशेष का प्रयोग किया गया है, अपितु उनमें, 'सुखदा' और 'घ्यतीठ' के विपरीत, कथावाचक स्वयं कहानी के केन्द्र नहीं हैं। उन्हें किसी अन्य दो व्यक्तियों की कहानी कहनी है, स्वभावतः ही वे उन दोनों के जीवन के सम्बन्ध में सब कुछ नहीं जानते हैं उसे उनकी सम्पूर्णता में नहीं जानते। वे तो क्रमशः कल्याणी और मुणाल के जीवन के सम्बन्ध में इधर-उधर मिलते हुए सूत्रों को ही संकलित कर पाते हैं, और उन सूत्रों को ही (उनमें यथासाध्य क्रम-सम्बन्ध स्थापित करके) अपनी कथा में प्रस्तुत करते हैं। इन सूत्रों ने ही 'कल्याणी' और 'त्यागपत्र' में संकेत-शैली को सर्वाधिक व्यवसाय प्रदान किया है।

उदाहरणार्थ हम 'त्यागपत्र' की कुछ घटनाओं को लेते हैं। इसके लिए 'त्यागपत्र' में से कुछ वाक्य उद्धृत किए जा रहे हैं।

'प्रमोद, तू शीला को जानता है ? शीला बड़ी अच्छी लड़की है पर नटखट भी है। हम दोनों रहने ली हो गई हैं।'—प्रमोद, तुझे एक रोड शीला के घर से चलूँगी। चलेगा ?'

"कहते-बहते थोड़ी देर बाद एकाएक जानें उन्हें क्या याद आ जाता चिट्ठक पड़ती।"

.....

"लेकिन सभी मैने अनुभव किया कि उनके प्यार का रूप बदल गया है। वह मुझे अब उपदेश नहीं देती बल्कि अपनी छाती से लगा कर जाने पार कहाँ देखने लगती है।"

.....

"मैंने उस समय यह भी अनुभव किया कि उन्हें अब एकान्त उठना पुरा नहीं लगता।"

.....

“एक रोज स्कूल से वह काफी देर से लौटी। माँ ने पूछा—वहाँ रह गई ?”

“शौला के बत्ती गई थी।”

“माँ मुन कर चुक हो गई।”

“उस दिन बुझा रोज से घरिघर मासूम होती थी। वह प्रसन्न थी और किसी काम में उनका भी नहीं लगता था।”

.....

“एक बात कहती थी कि भट भूल जाती थी। उस समय उनके मन में ठहराव कुछ नहीं था। न विचार, न अविचार।”

.....

“उस रोज के बाद कई दिन तक उन्हें स्कूल से आने में देर होती रही। एक रोज इतनी देर हुई कि मौकर को भेजना पड़ा और वह उन्हें शौला के घर से बुलवाया।”

.....

“.....उसके बाद ही सपासप बैठ से किसी के पीटे जाने की धावाज में जानों पर पड़ी। वे वही गड़गड़ा-सा रह गया। बैठ की पहली ओट पर तो एक थी। मुक्त की मुनाई दी थी, उसके बाद रोने-बसपने की धावाज मुझे नहीं आयी। मैं तड़कतड़क पड़ रहे थे। मुझे सन्देह हुआ कि बुझा तो नहीं है।”

.....

“थोड़ी देर बाद मैं साहस-पूर्वक उस कोठरी में गया। देखता हूँ कि वह बुझा भीखी हुई पड़ी थी।”

.....

“वह दिन था कि फिर बुझा की हँसी मैंने नहीं देखी। इसके पाँच-छह महीने बाद बुझा का ब्याह हो गया।..... बुझा का उसी दिन से पढ़ना छूट गया था।”

.....

“..... मुझे जहाँ भोज दिया गया है प्रमोद, मेरा मन वहाँ का नहीं है। तुम एक काम करोगा ?”

.....

“करेगा ?”

.....

“दीला के जायगा ?”

“जाऊँगा।”

“जाकर क्या करेगा ?”

.....

“अगले रोज़ एक कागज लेकर मुझे दीला के यहाँ देना गया। मैं दीला को जानता था, उसके कोई बड़े भाई हैं, मैं नहीं जानता था। कागज उन्हीं के हाथ में देने को बहा गया था।”

.....

“दीला के भाई ने भी एक चिट्ठी लिख कर मेरी जेब में रख दी।”

.....

“जो लग दिया था, वह निपाके में बाँट नहीं था।..... मैंने इसे तोल-कर देखा।..... उस के ऊपर का My dear तो मुझे को इतना अच्छा लगा मामूली हुआ कि बहुत दिनों तक अपने पत्रों के My dear को मैं वैसा ही बनाने की कोशिश करता रहा। बार-बार मैंने पत्र सीधा कुपा को दे दिया और वह उस को तोल कर लम्बी चूड़ने लग गई। लग बड़ा नहीं था। लेकिन गई निमट तक वह उसे चूड़ती रही। यह भी मूल गई कि प्रमोद भी उनका कोई है और इस बात यह बात ही बड़ा है।”

‘पदापन’ में से निम्न हुए वे वाक्य, अनेक-सी में बारम्बार वर नहीं की हुई अंग्रेज़ की बला-दस्ता का परिचय देने हैं। ये सभी वाक्य एक ही बात की ओर इशारा करते हैं और वह है मूलान और दीला के भाई का प्रेम। किसी प्रकार के स्वयं से कुछ, कुछ, वीर-वांछि नहीं नहीं मिलती। और वह अंग्रेज़ भी निन्दन।

बाद में दिया गया है। इससे पूर्व, मृणाल पाठक के लिए अमिष रहस्यमयी नारी दिखाई पड़ती है, उसके हृदय में मृणाल के व्यक्तित्व की प्रति अतीव विस्मय और प्रीति के भाव उदबुद्ध रहते हैं। वास्तव में यह कला के प्रति सच्चाई की दृष्टि से अपेक्षित भी था क्योंकि श्री० दयाल की कथा में बालक प्रमोद बुद्धा के प्रेम के सम्बन्ध में और अधिक कुछ जान भी गया सचता था? प्रेम के कारण परिवर्तित मृणाल का व्यक्तित्व स्वयं उसके लिए विचित्र, अननूत और आश्चर्यकारी बन गया था।

'कल्याणी' में संकेत-शैली का प्रयोग, कदाचिन् अपनी सीमा पर पहुँच गया प्रतीत होता है क्योंकि 'कल्याणी' में नायिका के प्रति पाठक के मन का रहस्य अमल सपन और संतुष्टि हो जाता है।

'सुनीता', 'सुलता' आदि अन्य उपन्यासों के वस्तु-निर्माण में भी मार्मिकता और सौन्दर्य का समावेश संकेत-शैली के कारण ही हुआ है।

वस्तुतः इस संकेत-शैली के प्रयोग ने आलोच्य कृतियों में विशालता का संस्पर्श दिया है। यही नहीं, प्रीतिपूर्ण और रोचकता की सृष्टि करने के कारण (जिसकी जैनग्रंथ जैसे गम्भीर लेखक में अत्यधिक आवश्यकता है) संकेत-शैली प्रस्तुत उपन्यासों की प्राण है। उनकी सफलता इसकी सफलता है।

शैली के अन्तर्गत रूप-रचना के उपादानों का विवेचन करते समय उपर्युक्त प्रश्न पर विचार करना हमारी समझ में अवगत नहीं होगा। निर्माण-तत्त्वों का निरूपण करते समय किसी भी उपन्यास के सम्बन्ध में यह प्रश्न (घ) अर्थार्थवाद का स्वभावतः ही उठता है, कि उपन्यासकार अपनी कला में अर्थार्थवादी है अथवा आदर्शवादी।

अर्थार्थवाद के लिए वस्तुगत दृष्टिकोण अनिवार्य होगा है। डा० जेम्स के शब्दों में—“अर्थार्थवाद से तात्पर्य उस दृष्टिकोण का है जिस में जलाकार करने व्यक्तित्व को असाध्य तटस्थ रखते हुए वस्तु, जैसी वह है, वैसी ही देखता है, और बिचित्र करता है।” किन्तु आदर्शवादी जलाकार वस्तु-निष्ठता को अपना सर्वोपरि महत्व नहीं देता। जलाकार जब “वस्तु पर अपने भाव और विवेक का आरोप कर देता है तो उसका दृष्टिकोण आदर्शवादी बन जाता है।” आदर्शवादी के आदर्श स्वर्गलोक के स्वप्न नहीं होते, उनकी वह धरती में और अर्थार्थता में रहती

है, धन्यवा यह कलाकार आदर्शवादी न रहकर, रंगीन कल्पनाओं के कारण रोमानी कलाकार बन आयेगा। मयार्थवाद और आदर्शवाद में मौलिक विरोध है। मयार्थवादी आदर्शवादी नहीं होगा और आदर्शवादी को मयार्थवादी नहीं कहा जा सकता।

इस दृष्टि से यदि हम देखें तो हमें यह मानना पड़ेगा कि जैनेन्द्र का वस्तु के प्रति दृष्टिकोण सर्वथा वस्तु-निष्ठ नहीं है, उनके अपने आदर्श हैं (जिनकी विवेचना इसी अध्याय में की जा रही है) और अपनी कृतियों में जिनकी प्रतिष्ठा उन्हें अभीष्ट है। अपने आदर्शों के प्रति वह खूब जागरूक है और अपने साहित्य में उनके प्रतिपादन करने में वह निरन्तर सचेष्ट है। किन्तु चूंकि उनके आदर्श पूर्णतः व्यावहारिक हैं, अर्थात् उनका वास्तु-जगत से सीधा सम्बन्ध है, जैनेन्द्र रोमानी कलाकार नहीं है। यह स्थापना, एक ओर तो, उनके साहित्य में कल्पना और भाव-प्रवण रंगीन वातावरण की सीमा का परिहार करती है जो एक रोमानी कलाकार की सम्पत्ति है, दूसरी ओर इस बात को पुष्टि करता है कि जैनेन्द्र ने अपने आदर्शों के प्रतिष्ठापन के लिए व्यावहारिकता-पूर्ण सीमा को अपनाया है। निश्चय ही, जैनेन्द्र ने अपने वक्तव्य के प्रस्तुतीकरण के लिए मयार्थवादी सीमा को ग्रहण किया है, जिसे सामान्यतः मयार्थमुख आदर्शवाद कहा जाता है। और वास्तव में एक मयार्थवादी कलाकार में अपने आदर्शवादी साथी से इतनी ही मित्रता होती है कि वह कथा का निर्माण किसी लक्ष्य या उद्देश्य की दृष्टि से नहीं करता अपितु संसार की वास्तविकताओं को मयावत् चित्रित करता है। इसके विपरीत, आदर्शवादी कलाकार जगत के प्रति अपना वैयक्तिक दृष्टिकोण रखने के लिए कथा में कुछ खास मोड़ पैदा करता है।

प्रेमचन्द भी मयार्थमुख अथवा व्यावहारिक आदर्शवादी कलाकार थे। उनमें और जैनेन्द्र में इतना ही भेद है कि प्रेमचन्द बहुत कुछ सांस्कृतिक नैतिक विद्यान को मानकर साहित्य-सुजन करते थे, जबकि जैनेन्द्र सामाजिक नैतिक विद्यान को अस्मिता नहीं मानते। इसके अतिरिक्त प्रेमचन्द स्मूल भौतिक तथ्यों के उद्घाटन में ही अधिक प्रवृत्त और व्यस्त रहे, जबकि जैनेन्द्र भौतिक स्तर से ऊपर उठ कर चिरन्तन प्रश्नों पर अपना मन्त्रम्य हमारे सामने प्रस्तुत करते हैं।

(उ) रस

उपन्यास के सम्बन्ध में जब 'रस' का प्रयोग किया जाता है तो निश्चय ही सांस्कृतिक अर्थ में नहीं क्योंकि विभावानुभाव ध्यामिचारी का सांस्कृतिक संयोग उपन्यास जैसी साहित्य की सर्वथा प्राधुनिक विद्या में सम्भव नहीं। इसके सन्दर्भ में तो 'रस'

शब्द के प्रयोग से अभिप्राय होता है उपन्यास के भाव-गम का । क्या आलोच्य कृति का भाव-पक्ष पर्याप्त समृद्ध है ? क्या उसमें पाठक की भाव-भूमि को स्पर्श करने की शक्ति है, यदि है तो किस सीमा तक ? क्या उसमें बुद्धि-मग्न की प्रधानता से नीरसता जो नहीं आ गई है ? ये ही कुछ संगत प्रश्न हैं जो उपन्यास के रस-विवेचन में उठाये जा सकते हैं ।

जैनेन्द्र के समस्त उपन्यास-साहित्य में रस को पर्याप्त अवकाश मिला है । उनके उपन्यास जहाँ एक प्रकार की कबोट, जलन और उड्डेसन की स्थिति उत्पन्न करते हैं, वहाँ साथ ही उनमें कल्याण का म्यूनाधिक आवनकारी सस्पर्श मिलता है । जबकि कबोट, जलनादि का अनुभव विषेय-विषेय स्वस्वों पर होता है, कल्याण जैनेन्द्र के उपन्यासों में आद्यन्त प्रवाहित रहती है । इसी कल्याण के भाव में उपन्यास के अन्त में जैसे जलन, कबोट आदि प्रतिक्रियाएँ नियमित हो जाती हैं । ये प्रतिक्रियाएँ मन में इसलिए उठती हैं कि जैनेन्द्र के उपन्यासों में प्रचलित स्थूल नैतिक नियमों की अवहेलना की जाती है । परन्तु ये प्रतिक्रियाएँ स्थायी नहीं रह पाती क्योंकि इनकी स्थिति पाठक में होनी है, स्वयं पात्रों के मनोव्यवस्था में इनका समावेश रहता है । उपन्यास से पोषण में मिलने पर ये बीज ही नष्ट हो जाती है । पात्रों की ओर से पाठक को एक ही भाव मिलता है और वह है कल्याण का । इसलिए जैनेन्द्र के उपन्यासों का मुख्य प्रभाव कल्याण ही है । यहाँ कल्याण से तात्पर्य कल्याण रस का नहीं है क्योंकि कल्याण रस का स्वामी भाव शोक होता है । यह कल्याण था तो विप्रलम्भ मृगार की पीड़ा है या फिर जीवन-दर्शन की दृष्टि । जीवन की असफलता का अनुत्पाप है ।

चूँकि अमोदानुमति के लिए जैनेन्द्र को आत्म-व्यथा साध्य है, यद्यपि उनके प्रत्येक उपन्यास के निर्माण में कल्याण भावों का यथेष्ट योग रहा है । कल्याण आतावरण की सृष्टि करके पाठक के हृदय में आत्म-व्यथा की महत्ता उद्भासित करना ही जैनेन्द्र का उपन्यास-लेखन का लक्ष्य है । यदि पाठक चरित्रों के आत्म-पीड़न से प्रभावित नहीं होता, तो जैनेन्द्र मान लेंगे कि वह अपनी कला में असफल रहे हैं । किन्तु हम समझते हैं कि पूर्वग्रह से मुक्त पाठक निश्चय ही चरित्रों की हृदय की पुञ्जीभूत वेदना से व्यथित और द्रवित हुए बिना नहीं रह सकता ।

कल्याण आतावरण की इस सृष्टि में निम्नलिखित तत्त्व सहायक रहे हैं :

१. निराश प्रेम—प्रस्तुत अधोपन्यासिक रचनाओं के कई पात्रों को प्रेम में निराशा, तर आशा करनी पड़ी है । प्रेम में एक निराशा कर मूल कारण निम्नोक्त

की प्रशम्भना रही है। सगर्वन के झूँकार के कारण 'परम' में बटो को घाने प्रेम में नैराश्य ही प्राप्त हुआ है। उस समय उनके हृदय की मद्धता, उदासता एवं तीव्र धामध्या का सजल विचलन हुआ है। 'रसागार' में मुग्धान घाने प्रेम में घन-कन रही है। बाह में घाने पति से भी उसका तादात्म्य नहीं हो पाता। प्रेम की धगकनता और पति-गुह ने बहिर्दृष्टि के कारण उनके व्यक्तित्व में धारम-वेदना धावन्त मयन हो गई है। मुग्धान के चरित्र में पाठक के हृदय को इविन करने की शक्ति है। 'कन्याली' में कन्याली का भी घाने मित्र 'प्रीतिपर' के साथ संयोग नहीं हो पाता। विवाहितसंस्था में घाने पति में घाने व्यक्तित्व की मीन करने में वह मद्व सचेष्ट है किन्तु उसका धन्यमन उसको सहयोग नहीं देता। इसी धन्य-संघर्ष के कारण कन्याली की धीर मनोवेदना से समस्त उपन्यास नहुन है। धानी धन्य-वृत्ति के कारण ही मुग्धा भी घाने पति कान्त से सरसम नहीं हो सकी। जीवन की धन्यम वेसा में उसके धन्यम् में धन्य धनुनाय से सत्त पीड़ा का उदय हुआ है। धीर यही मातना 'मुग्धा' उपन्यास में धाधन्य संस्थाप्य है। 'शिवतं' का जितेन प्रेम में निराशा पा कर धन्यारी बन जाता है और धन्यकार उसे प्रचण्ड धीर दुर्गन्ध बना देता है। किन्तु धुनमोहिनी के स्नेह की मी में अब उसका धन्य मनता है तो उसकी वेदना में व्यथा अगने सगती है जो मधुरि इसी सगृह-धमिष्यक्त नहीं है फिर भी वह इसी धनीमृत हो जाती है कि वह धारम-समर्पण कर देता है। 'व्यतीत' के नायक जयन्त में प्रेम में प्राप्त नैराश्य से उग्र धन्यकार इनना मयंकर हो उठा है कि उसका मन किसी भी धन्य नारी में रम नहीं सकता। जीवन में वह बिल्कुल भी मुक्त नहीं हो सकता है और इसी कारण धान उसका मन व्यथा से धापूर्ण है। हृदय की इस कष्ट विपत्ति ने समस्त उपन्यास को कष्ट से सिक्त कर दिया है।

काम की धन्युक्ति प्रेम की निराशा से धसम्बद्ध नहीं है। वासना की धन्युक्ति के कारण भी धनेक धार्मों में व्यथा नै जन्म पाया है। हरिप्रसन्न ऐसा ही एक धार्म है। उसमें वासना की धन्युक्ति के कारण कितनी धन्यव्यथा है, इसका पता उसके प्रतीक उस चित्र से लगता है, जिसका निर्माण वह कर रहा है उस चित्र में मानो वह अपनी समस्त पीड़ा को कील देना चाहता है, उसे उतार कर स्वयं हल्का होना चाहता है। इसके धतिरिक्त मुनीता को पूर्णतया न पा सकने के कारण भी वह धत्यधिक व्यथित है। साल धीर जितेन में भी काम की धन्युक्ति उनकी मनोवेदना की उद्भूति में सहायक रही है। मुग्धान के विषय में भी यही कहा जा सकता है। धन्युक्त वासना भी उसके धातम-पीड़न का एक कारण है।

२. निश्चित परिणों की सृष्टि—मुनीता और भुवनमोहिनी (और कुछ हद तक भनिना भी) ऐसे पात्र हैं जो अपने पतियों की श्रद्धा और प्रत्यय पा कर क्रमशः हरिप्रसन्न और जितेन नामक कान्तिकारियों के प्रति प्रेमपूर्ण व्यवहार करती हैं। इनकी प्रशंसा और धीरता को देखकर वे दुःखी हैं। साथ ही पतियों के असीम विश्वास पाने के कारण उनका मन भीषा-भीषा रहता है। ऐसी परिस्थितियों ने उनके व्यक्तित्व को कण्ठ बना दिया है।

यीकान्त, कान्त और नरेश ऐसे पात्र हैं जिनका हृदय सदा प्रवित है और जो धारम-व्यथा में से ही कर्म की प्रेरणा पाते हैं। उनका चरित्र-चित्रण मालो साकार धारम-व्यथा ही।

३. नियतिवाद—नियति में जैनेन्द्र की धारणा में भी इन उपन्यासों को कण्ठ छाया प्रदान की है। नियति के अर्थात् भविष्यता की निश्चितता के कारण अनुप्य अपने भाग को सुख और अकिञ्चन, धन और अदया पाता है। ऐसी दशा में उसके हृदय में कण्ठ भावों का ही विकास होगा क्योंकि विषय के सर्वथा अस्खलित नियमों के प्रकरण में वह अपने बौद्धिक तर्कों और महन्ता में से उद्भूत कर्तृत्व की दुर्दम्यता को धन और अर्थहीन ही पायेगा। इस प्रकार यह नियतिवाद कण्ठ की पुष्टि ही करता है।

जैनेन्द्र के प्रायः सभी उपन्यासों में एक न एक पात्र नियतिवादी होता है। विधाता की दृष्टि के सामने मानी योजना की अल्पता का अनुभव करने पर उसमें कण्ठ भावनाएँ जन्म लेती हैं और उसके व्यक्तित्व में सदयता और सहानुभूति का संस्पर्श आ जाता है।

४. दुःशान्त—‘त्यागपत्र’ और ‘कल्याणी’ के अधिक नर्मस्पर्शी होने का एक कारण यह भी है कि ये उपन्यास दुःशान्त हैं। ‘त्यागपत्र’ में मृणाल का और ‘कल्याणी’ में ‘कल्याणी’ का विधन हो जाना है। नादिकाओं के जीवन-समापन के ये प्रसंग अपने भाग में ही हृदय-विदारक हैं, इस पर कनकः प्रमोद और वकील साहब पर इन की प्रतिक्रिया नातावरण को और भी अधिक नर्मन्तिक बना देती है।

कुछ उपन्यासों में विशेष प्रकार के क्रिया-कल्प का प्रयोग किया गया है जिनके कारण उनमें किमी की ध्रुव से कथान्त न होने पर भी, कथा कण्ठ बन गई है। ‘मुञ्जदा’ और ‘व्यतीत’ में पूर्वदीप्ति के प्रयोग से क्रमशः मुञ्जदा और अजन्त के अन्तिम

जीवनों के पर्याप्ताने, जो सर्वत्र व्याप्त है, कथाओं में करण उपादानों की योजना प्रस्तुत की है।

यहाँ पर यह भी उल्लेखनीय है कि जैनेन्द्र का कोई भी उपन्यास, अपने पूरे अर्थ में सुखान्त नहीं है। 'परख', 'सुनीता', और 'विवर्त' अन्त में कुछ और कुछ के चरित्रों के सन्तुलन से 'प्रसादान्त' है।

यहाँ यह प्रश्न किया जा सकता है कि इन उपन्यासों में बिखरी हुई दार्शनिक सूक्तियों में प्रतिबिम्बित जैनेन्द्र की बौद्धिकता के कारण करण का प्रभाव क्या मन्द नहीं हो गया है? निश्चय ही बौद्धिक सुलभता भाव-प्रबलता में घातक होती है किन्तु जैसा कि पहले कहा जा चुका है ये उक्तियाँ बौद्धिक उतनी नहीं हैं जितनी कि हासिक। इन चिन्तन-परक स्थलों के पीछे लेखक की अपनी अनुभूति का प्रत्यक्ष प्रमाण है इन उक्तियों की धौंस। जिस सहज गति और सहज भाषा में इन्होंने अभिव्यक्ति पायी है, वह बौद्धिक चिन्तन में दुर्लभ है। डा० देवराज के ये शब्द बहुत कुछ उसी ओर इंगित कर रहे हैं—“वास्तव में दार्शनिकता जैनेन्द्र का स्वभाव ही है, वह कहीं से बाहर की सार्द हुई चीज नहीं है। सभी तो वह ऐसे घरेलू शब्दों में इतनी सीधे भाषा में प्रकट हो जाती है। अपने दार्शनिक उद्गारों को साने के लिए लेखक को किसी बड़े व्यवहार की अपेक्षा नहीं होती, न कोई भू-मका हो बाँधनी पड़ती है। वे सहज, स्वतः निकल पड़ते हैं और पाठक को अपनी स्वाभाविकता एवं सरल साफ-स्मिद्धता से अभिभूत कर लेते हैं। साधारण पाठक को सन्देह भी नहीं होता कि वह कोई दुर्लभ बात सुन रहा है, वह सहसा समलप्य होकर रह जाता है।”

जैनेन्द्र के अचेतन में जैनी संस्कार और चेतन में बुद्ध-चेतना गान्धी-दर्शन के प्रभाव एवं नीतिज्ञान और अनुभूति ॥ उनके उपन्यासों में करण भाषों की स्थिति के लिए उत्तरदायी है।

(क) देश-काल

यह पूर्णतः निर्दिष्ट दिया जा चुका है कि जैनेन्द्र ने अपनी औपन्यासिक कृतियों के 'विकास और निर्माण में बाह्य कार्य-व्यापारों की अपेक्षा मानसिक गुणों का अध्ययन' ही अधिक किया है। वस्तुतः जैनेन्द्र 'गहर की गभीर और कोठी की सम्पत्ति' के एवं 'आत्मन्तरिक जीवन की क्रियाओं और गहराइयों' के लक्ष्य है। उनके सभी उपन्यासों में बाह्यतामयता के चरित्र और निर्माण की प्रतीति मानवता के रहस्य स्वर्गों का अन्वेषण ही प्रमुख का से परिचयित है।

आलोच्य उपन्यासों के दैव-काल का विचार अधिक महत्वपूर्ण नहीं है, क्योंकि इनका सम्बन्ध बाह्य जगत की स्थूलता से होता है। और 'परख', 'मुनीता', आदि उपन्यासों में मनोमन्थन, अन्तर्द्वन्द्व आदि मानसिक व्यापारों का लेखा ही प्रधान है क्योंकि मन का संस्कार इनका उद्देश्य है तथापि चूंकि मानव सामाजिक प्राणी है, अतः इन उपन्यासों में भी सामाजिकता तो है ही, राजनीतिक सत्त्वर्ष भी है क्योंकि उससे लेखक की उद्देश्य पूर्ति में सहायता मिलती है। किन्तु इनका महत्व कितना गौण है, इसका अनुमान इसी बात से लगाया जा सकता है कि 'कल्याणी' के एक प्रमुख पात्र बकील साहब का नाम बचाने का कथाकार ने कष्ट नहीं किया है। मजे की बात यह है कि बत्त्याली का सारा इतिहास हमें इन्हीं बकील साहब के माध्यम से प्राप्त होता है।

'मुनीता', 'कल्याणी', और 'मुक्ता' की कथायें भारतीय स्वतन्त्रता-संघाम के उन दिनों से सम्बन्ध रखती हैं जबकि घातकवादी क्रान्ति का जोर दृढ़ हो गया था। 'मुनीता' में हरिप्रसन्न और 'मुक्ता' में हरीश, लाल, मुक्ता आदि क्रांतिकारी पात्रों की अवतारणा है। 'कल्याणी' में भी पात्र नामक क्रांतिकारों का उल्लेख मिलता है। इसके अतिरिक्त 'कल्याणी' में सन् '३७' से स्थापित कांग्रेस-मन्त्रिमण्डल की ओर भी संकेत है। 'मुनीता' भी स्वाधीनता-प्राप्ति के पूर्ववर्ती युग का उपन्यास है। इसका नायक जयन्त द्वितीय महायुद्ध में भाग लेता है और बीरता दिखाकर 'बहादुरी का समया' प्राप्त करता है।

'परख' और 'व्यापार' की कथाओं में किसी भी प्रकार के राजनीतिक, अथवा सामाजिक घटना अथवा आन्दोलन का वर्णन अथवा संकेत उपलब्ध नहीं होता। यहाँ तक कि ऐसा भी कोई सूत्र नहीं मिलता जिससे ज्ञात हो कि उस समय भारत पराधीन था। यदि 'परख' और 'व्यापार' के प्रकाशन-काल का पाठक की पता न मने तो ये उपन्यास आज की परिस्थितियों के लिए भी सम्पूर्णतः उपयुक्त बैठते हैं।

'विहरी' की पृष्ठभूमि विश्व जाल की है यह अनिश्चित है। नायक शिवेन को 'देवधारी पदार्थ' का भुवनचार बहा गया है, परन्तु वह हरिप्रसन्न, लाल आदि की भांति क्रांतिकारी था या नहीं, यह निर्णय में नहीं कहा जा सकता क्योंकि शिवेन की राह की 'धराराय की राह' के नाम से अभिहित किया गया है। इसके अतिरिक्त स्वदेशी अग्नियों की पार्टी का और देसीकरण करने में दो घातों के अर्थ का उल्लेख

‘निवर्त’ में मिलता है। ये बातें हम जान को घुट करती हैं कि जिनेन के कार्य-व्यापारों का समय स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद का है क्योंकि एक, मिनिस्टर के सम्बन्ध में उपर्युक्त कथन स्वाधीनता-प्राप्ति के बाद का है, दूसरे दिल्ली में जहाँ कि ‘निवर्त’ की घटनाएँ घटती हैं, टेलीफोन के लिए दो घाने के व्यय की प्रणामी कुछ वर्ष पूर्व से ही प्रारम्भ हुई है। किन्तु, यदि जिनेन स्वाधीनता-संग्राम का क्रांतिकारी नहीं है तो स्वाधीनता-प्राप्ति के बाद ऐसा कौन-सा राजनीतिक आन्दोलन हुआ है जिसमें ‘देशव्यापी पहलू’ रचाया गया हो? क्या पहलू की बात कोरी कल्पना है? यदि कल्पना ही है तो भारतीय स्वाधीनता के उत्तर काल के राजनीतिक वातावरण के साथ क्या सत्क को इतनी स्वतन्त्रता देने का अधिकार है? और फिर यह घटना क्या में इतनी विश्वव्यापी भी तो नहीं है। क्या जैनेन्द्र के उपन्यास में ‘क्रान्तिकारी’ पात्र होना आवश्यक है?

जैनेन्द्र के अधिकांश उपन्यासों की घटनाएँ दिल्ली में घटती हैं। कारण यह है कि स्वयं जैनेन्द्र दिल्ली के स्थायी निवासी हैं। और फिर जमे कोई अन्य नग हुआ, वैसे ही दिल्ली हुआ। वस्तुतः प्रस्तुत उपन्यासों में इसका कोई अधिक महत्त्व नहीं कि कौन-सा नगर है, कौन-सा नहीं है। वैसे औपचारिक दृष्टि से देखें तो ‘व्यागपत्र’ और ‘अपनीत’ को छोड़कर अन्य प्रत्येक उपन्यास की पृष्ठभूमि में दिल्ली तो अनिवार्य रूप से है ही। इसके प्रतिरिक्त ‘परख’ में काश्मीर और एक गाँव, और ‘अपनीत’ में काश्मीर, मिमला, बम्बई, आसाम आदि भी अन्य स्थान हैं जहाँ घटनाएँ घटती हैं। ‘व्यागपत्र’ में घटनाओं के केन्द्र समूह प्रान्त (वर्तमान उत्तर प्रदेश) के कुछ जिले हैं जिनके नाम नहीं दिए गए हैं। इस प्रकार से नाम गिनाने के प्रतिरिक्त उपन्यासों के ‘देश’ के विषय में अधिक कुछ नहीं कहा जा सकता क्योंकि इनमें स्थानीय रंग नाम मात्र की ही है। अधिकतर घटनाएँ भाने-भाने स्थानों के प्रतिरिक्त अन्य स्थानों पर भी बिना किसी हानि के घट सकती थी।

यदि अभिप्राय न लिया जाए, तो जैनेन्द्र के उपन्यासों को ‘देशकालातीत’ कहा जा सकता है। इन उपन्यासों में चूँकि प्रत्येक तथ्य अधिकतर अपनी अनिवार्य संगति और आवश्यकता के लिए ही ग्रहण किया जाता है और चूँकि इन में स्थानीयता की प्रधानता है, देश-काल इनके निर्माण में अपेक्षाकृत उपेक्षणीय उपकरण है।

(ए) उद्देश

उपन्यास के उद्देश की ओर संकेत करते हुए प्रसिद्ध संघेजी उपन्यासकार हेनरी जैम्स ने कहा है कि “उपन्यास की सत्ता का एकमात्र कारण यह है कि”

जीवन को चित्रित करने का प्रयत्न करता है।" ^१ डा० मुलर ने इसी बात को इन शब्दों में स्पष्ट किया है, "उपन्यास मूलतः मानवीय अनुभवों का चित्रण है, चाहे वह यथातथ्य हो अथवा आदर्श, और इस कारण उपन्यास निश्चय ही जीवन की आलोचना है।" ^२ वास्तव में उपन्यास में सौंदर्यता का समावेश उपन्यासकार द्वारा जीवन अथवा जीवन के लक्ष्य-विषय के संबंध में अपने वैयक्तिक मूल्य के उपस्थापन के कारण होता है।

इसकी स्थापना हम पहले ही कर चुके हैं कि जैनेन्द्र आदर्शवादी अर्थात् सौंदर्य कलाकार हैं। उनका जीवन के प्रति अपना एक वैयक्तिक दृष्टिकोण है और उसी दृष्टिकोण की पुष्टि में उनके समग्र उपन्यास-साहित्य का सुबन हुआ है। परन्तु आदर्शों का यह पोषण कला-पक्ष की होनता का कारण कहीं-कहीं बना है। क्योंकि (माधवे जी के शब्दों में) "जैनेन्द्र में विचारक कलाकार भरने कलात्मक और विचारात्मक अस्तित्व को किसी भी प्रकार, कभी कहीं भी, बरा भी एक दूसरे से अलग न देख पाता है और न रस ही पाता है।" वास्तुतः आलोच्य उपन्यास में बौद्धिक पक्ष और भाव-पक्ष का विकास अपूर्व समन्विति में हुआ।

जैनेन्द्र की यह मान्यता है कि 'अगर साहित्य में श्रेय होगा तो पहले लिखने वाले का होगा। पढ़ने वाले को इस मामले में अनिर्वाय पीछे रहना होगा। अपने लिखने का पहला लाभ मुझे मिलेगा और मैं सूँगा। उसके बाद पाठक को भी अगर कुछ मिलता होगा तो उसकी कृपित वह देगा।'" ^३

इस प्रकार उद्देश के सम्बन्ध में दो दृष्टियाँ हो जाती हैं : एक उद्देश लेखक की दृष्टि से, दूसरा उद्देश पाठक की दृष्टि से।

उद्देश—लेखक की जैनेन्द्र 'लोफ़्टिनाय' तक न जाकर अपने साहित्य की दृष्टि से— स्वान्त सुखाय मानने के लिये तैयार है।

"मेरे अपने मामले में लिखना मेरे लिए शुद्ध हस्तेज और पलायन था।" वास्तविकता से बचकर अपने धार्मिक काल में, जैनेन्द्र ने साहित्य में शरण ली और

१. 'Art of the Novel' by Henry James p-5

२. 'Modern Fiction' by Dr. Herbert J. Muller

३. लेख—'मेरे साहित्य का श्रेय और प्रेम'। पुस्तक—साहित्य का श्रेय और प्रेम—ले० जैनेन्द्रकुमार।

इस प्रकार यौवन-काल की घोर विषम परिस्थितियों के कारण आत्म-हत्या का जो विचार, जैनेन्द्र के मन में धाया था उससे उनकी रक्षा हुई। "घरने भीतर की आत्म-प्लान, हीन भावनाएँ और उनमें लिपटी हुई स्वप्नाकांक्षाएँ—इन सब को कागज पर निकाल कर जैसे मैं ने स्वास्थ्य का लाभ किया।" ^१ "इस अनुभव से मैं कहूँगा कि साहित्य का पहला श्रेय है जीवन का लाभ। अपनी अंतरंगता को स्वीकृति और प्राप्ति, घरने भीतर के विग्रह की शक्ति, उसमन की समाप्ति और व्यक्तित्व की उत्तरोत्तर एकजिहता।"

'यह तो कहानी लिखने में से धाया : फिर उस कहानी के छाने में से धाया, वह भी श्रेय के जमा साते में है।' वास्तव में घरने यौवन की हीन अवस्था में, साहित्य-लेखन के कारण मन के रूप में जो कुछ धनिक की प्राप्ति हुई, उसकी जैनेन्द्र के जीवन में अत्यधिक महत्ता थी। "इससे आत्मिक से अत्यंत कुछ शारीरिक या कि कहना चाहिए, ऐन्द्रियिक स्वास्थ्य मिला।" (यहाँ भी जैनेन्द्र का एक प्रमुख आत्मिक स्रोत साहित्य-सृजन और प्रकाशन ही है।)

जैनेन्द्र से यदि यह पूछा जाये कि घरने सारे लिखने में घरने क्या कहा और क्या चाहा है तो उत्तर मिलेगा—'बुद्धि की दुश्मनी'। "एक तरह से या दूसरी तरह से सीधे या टेढ़े, उसकी कि लिपटी, बड़ी-बड़ी बात मैंने कहनी और देनी चाही है।"

'बुद्धि की दुश्मनी' से जैनेन्द्र का तात्पर्य क्या है ?

जैनेन्द्र के 'अन्दर खड़े गहरे में यह प्रतीति है कि बुद्धि भयमानी है।' "मानव बुद्धि उस तल की बानु है जहाँ का सत्य विभेद है, अमेर नहीं। वह अत्यंत डारा समझती है, सत्य-सत्य करने समझती है। अतः उसकी समझ है और श्रेय का धारण उसकी शक्ति है।" ^२ अतः में 'ह' और 'पर' का विभेद पाया है। जीवन की मिडि उनके भीतर अमेर अनुभूति में है। पर अमेर कहने से तो समझ नहीं हो जाता,—उसी के लिए है सत्यता, सत्यता, अमेर-सत्य। जाने अनजाने अनेक 'ह' उसी मिडि की ओर बढ़ रहा है। कुछ लोग बानु-बानु को जाने भीतर से जाना

१. लेख—'मेरे साहित्य का श्रेय और घर'। मुद्रक—'साहित्य का श्रेय और घर'।
 २. जैनेन्द्र पुनः।

३. लेख—'साहित्य क्या कहा है ?' लेखक—जैनेन्द्र पुनः।

बाह्यते हैं दूसरे उसे बाहर से भी ले रहे हैं। संसार में इस प्रकार की द्विगुनी प्रवृत्तियों देखने में आया ही करती है। उन सब के भीतर से 'स्व' विषय ही होता चलता है, 'मेरा' का परिमाण संकीर्ण न रह कर विस्तृत ही होता जाता है। जितना वह 'मे' विषय और विस्तीर्ण होता है, झड़कार के मूल का जोर उस पर उतना ही उतर कर हटका होता है।"

इस प्रकार बुद्धि हँस पर चलती है। "इसलिए मेरे साहित्य का परम श्रेय तो हो रहता है अलङ्कार और अद्भुत सत्य। उसी का व्यावहारिक रूप है समस्त चरा-चर जगत के प्रति प्रेम, अनुकंपा मानी अहिंसा।"

बुद्धि के स्थान पर जैनेन्द्र धारम-व्यथा का प्रतिपादन अपने उपन्यासों में करते हैं। "सच यह है कि धारमों के भीतर की व्यथा ही सच है। उसे संभोते रहना चाहिए। वह व्यथा ही शक्ति है।" अथवा ".....भीतर का दर्द मेरा हट हो। मन पैल है, मन का दर्द पीयूष है। सत्य का निवास और वहीं नहीं है। उस दर्द की जगह स्वीकृति में से ज्ञान की ओर सत्य की प्रगति प्रकट होगी। अथवा सब ज्ञान लीसला है और सब सत्य की पुकार झड़कार।" धारम-व्यथा एक ओर तो बुद्धि को रमावश्यक बनाती है क्योंकि "सचमुच को धारम से नहीं मिलता, वह धारम-ज्ञान धारम-व्यथा में से मिल जाता है," दूसरी ओर धारम-व्यथा झड़कार को बुलाती है। झड़कार के विघटन से अद्भुत और अहिंसा की प्राप्ति होती है और प्रेम व अलङ्कार ही सचि ही जैनेन्द्र के उपन्यास साहित्य का उद्देश्य है।

जैनेन्द्र की मान्यताओं को हम विश्लेषण करके कम से इस प्रकार रख सकते हैं :—

१. मानव अपने समस्त क्रिया-कलापों द्वारा एक ही सिद्धि की ओर बढ़ रहा और वह सिद्धि है अपने को विश्व से एकाकार करना और विश्व को अपने में ठिकलित देख लेना।

लेख—'आलोचक के प्रति'—लेखक जैनेन्द्रकुमार।

लेख—मेरे साहित्य का श्रेय और प्रेम से० जैनेन्द्रकुमार।

'अन्यायी'—पृ०—८०।

'रमावश्यक'—पृ०—३६।

२. जीवन की दृढ़ असंगतता व अर्थहीनता और हमारे बीच में अहंकार का पर्दा है, अर्थात् अहंकार दृढ़ अचलता की अनुभूति में बाधक है।

३. अहंकार विभेद की उत्पत्ति करता है और विग्रह, द्वेष, घृणा, अधिकार आदि विकारों का मूल है।

४. आत्मरति और परालोचन की प्रवृत्ति भी अहंकार-जन्य है।

५. अहंकार का विपत्तन आत्म-व्यथा की साधना द्वारा अभिप्रेत है।

६. अहंकार की क्षुब्धता और समर्पण की वृत्ति के विकास में 'स्व' और 'पर' की भावनाएँ एकाम होती हैं, और इस प्रकार के विस्तार से सौकर-कल्याण सिद्ध होता है।

७. चूँकि प्रेम की यह स्थिति सभी प्रकार के सत् साहित्य का उद्दिष्ट है,

अतः साहित्य इसके प्रतिपादन से सौकर-कल्याण का साधन

उद्देश—पाठक

की दृष्टि से—

बनता है। अब हमें यह देखना होगा कि जैनेन्द्र की उपर्युक्त

मान्यताओं की प्रतिष्ठा उनके उपन्यासों में कहाँ तक हुई है

और पाठक पर उनका किस रूप में प्रभाव पड़ेगा।

इस सम्बन्ध में पाठक की हैसियत से प्रमादकर माचवे के अर्थ का उत्तेज अनुपयुक्त न होगा। वह कहते हैं, "और यही वह अहं-भावना है जिसके विरुद्ध जैनेन्द्र ने समष्टि-प्रेम की भित्ति पर सड़े होकर, कुल्लमकुल्ला विद्रोह घोषित किया है। उनकी हरेक कृति का रोम-रोम आत्मोत्सर्ग और आत्मदान की इस महत् भावना से परिप्लावित है।"

पहली विशेषता जो पाठक आलोच्य उपन्यासों में समष्टि-प्रभाव के सम्बन्ध में अनुभव करता है वह यह है कि इन सभी उपन्यासों में कष्टना की तीव्र और प्रखर अन्तर्धारा प्रवाहित है। 'कल्याणी' और 'त्यागपत्र' में—'व्यतीत' की भी सम्मिलित किया जा सकता है—कष्टना अत्यन्त धनीमून हो गई है। मृगाल, कल्याणी और जयन्त की आत्म-व्यथा से पाठक व्यथित और विचलित हो जाता है और अहंता की व्यर्थता को समझता है। सुनीता, सुखदा और मोहिनी भी कष्टना और अहंता की साकार प्रतिमाएँ हैं और उनकी मनोवेदना भी पाठक के लिए असह्य-प्राप्य है। श्रीकान्त, नाग और नरेन्द्र के चरित्रों में तो जैसे प्रेम और अलक्ष्यता की भावना

भूमिका—'साहित्य का ध्येय और प्रेय'।

पुंजीकृत है, इनमें जैनेन्द्र की मान्यताओं का प्रत्यक्ष प्रतिफलन है। संक्षेप में, वास्तविकता यह है कि जैनेन्द्र का प्रत्येक उपन्यास 'अहंवृत्ति' की भयंता और अनुपादेयता को चिन्तित करता है और उसके स्थान पर निरहता और प्रेम का प्रचार करता है।

आक्षेप

जैनेन्द्र-साहित्य के उद्देश के अज्ञान भयंता उसकी अमान्यता के कारण जैनेन्द्र पर उनके उपन्यासों को लेकर अनेक लांछनाएँ और आरोप लगाये गये हैं। जैनेन्द्र की मान्यताओं को ध्यान में रखकर उनके पक्ष से आरोपों का उत्तर व सङ्गत इस स्थल पर सर्वथा असंभव न होगा। सत्य की सापेक्षता के कारण हम यहाँ यह मानकर चलें हैं कि जैनेन्द्र की धारणाएँ पूर्णतः निर्भ्रान्त और अभिम्या हैं।

जैनेन्द्र के उपन्यासों पर अनैतिकता और अश्लीलता का आरोप अनेक समालोचकों ने लगाया है। 'सुनीता' के प्रकाशन से हिन्दी-प्राबोचना-जगत में एक हल चल भव गई थी। इसमें अन्तिम पृष्ठों के सुनीता और हरिप्रसन्न के प्रसंग ने जैनेन्द्र को अनेक समीक्षकों के आक्रोश का भाजन बना दिया है। दिनमोहन शर्मा तो अश्लीलतापरक 'वास्तववाद' के चित्रण की दृष्टि से जैनेन्द्र को हिन्दी में आदि उपन्यासकार मानते हैं। उन्होंने अपने लेख में 'सुनीता' के उपर्युक्त प्रसंग को पूरा उद्धृत किया है। 'इस प्रकार 'व्यापण' में मृणाल और कोयले वाले के साहचर्य प्रसंग को लेकर प्रबल विरोध उठा है। नन्ददुमारे बाजपेयी जैसे मूर्खान्त आलोचकों ने इस प्रसंग को अनैतिक, और इस कारण निवृत्त करने का यत्न किया है।' कल्याणी का चरित्र भी अनैतिकता की दृष्टि से लांछनातीत नहीं माना गया है। 'मुण्डा' और 'विदते' के सम्बन्ध में भी वही राय का इसी दृष्टि से यह मत है, "नारी के निरीह आत्म-समर्पण का यह नम्र चित्र साहित्य में अनजाना है। कहीं यह लेखक की दमित वासनाओं ('एवं आकांक्षाओं?') का विस्फोट तो नहीं है? पर कितना अघम, कितना अशोभन? जैसे नारी का कोई व्यक्तित्व हो ही नहीं, वह मात्र कठपुतली हो।" 'व्यतीत' चूँकि जैनेन्द्र की नम्रतम कृति है, अतः इस की समीक्षा हमारे देखने में नहीं आयी। फिर भी अनिता का जयंत के लिये आत्म-समर्पण करने

१. लेख—'अज्ञान का वास्तववाद I', पुस्तक—'भूटिकोण I'

२. लेख—'जैनेन्द्रदुमारे और व्यापण'—पुस्तक—'आधुनिक साहित्य I'

३. 'नैराश्य के पुकारों', 'प्राबोचना' वर्ष ३ अंक २, जनवरी, ५४।

की तत्परता है सम्बन्ध में 'अयम' और 'अशोमन' शब्दों को तो धीपत राय जैसे भालोचकों की ओर से व्यवहृत किया ही जा सकता है क्योंकि 'व्यतीत' लेखक के पिछले उपन्यासों से विरोध भिन्न नहीं है।

अनैतिकता और अश्लीलता सम्बन्धी इन आरोपों का प्रधान उत्तर यही दिया जा सकता है कि जैनेन्द्र की तात्त्विक दृष्टि में स्थूल सामाजिक नैतिक-विधान का अधिक महत्व नहीं है।

देखिए, ककील साहब ('कल्याणी') के शब्दों में जैसे स्वयं लेखक बोल रहा है—'शाब्दिक विशेषण मेरे काम नहीं आते, सब उल्टे, धोछे रह जाते हैं। भाप ही बताइए, कल्याणी असरानी की याद को मैं क्या कह दूँ कि वह सोटी थी या कहूँ कि वह अम्बु थी ? पर बुद्धि निमित्त ये सब शब्द सतह की लहरों को गिनते हैं, गहराई को मैं कहाँ नापते हैं ? क्या ये उसकी तनिक भी पाते हैं जो अन्तर्गत है ? जो अनुभव होता है, क्या वह शब्दों में आता है ? रेखा में बँधता है ?" एक अन्य स्थल पर—'पर समझ-समझ की बातें हैं। हरेक की समझ अपनी है। अपने से बढ़कर किसी के लिए दूसरे की समझ होना कठिन है। अर्थात् एक के लिए दूसरे की समझ झूठ है। इस तरह सारी ही समझें झूठ हैं। अर्थात् अर्थात् है और तात्सम्बन्धी हमारी समझें (ज्ञान-विज्ञान) हमारे ही चरोंदे हैं, सब सब के पार है। इसी लिए कल्याणी की कहानी कहते समय आलोचना विवेचना से बचूँ। सब रिवाजी समझाय है।"

जैनेन्द्र को तो 'व' और 'पर' की असम्यक्ता अभीष्ट है। और इन अभेद की प्राप्ति में स्थूल नैतिकता बाधक नहीं हो सकती। वही नहीं भी समाज है। नीति-नियम विरोध में आते हैं वहाँ उनके कारण अभेद का आचरण न करके जैनेन्द्र के पास उन नियमों का परिहार करके प्रेम और अभेद की ओर ही प्रवृत्त होते हैं। अपने चरित्रों के विश्वास और प्राम्य को धार्मिक चरित्रों के विश्वासों के लिए उत्तर देने की इच्छा और भीषणता की प्रवृत्ति-परक बुद्धियों को ओम्ने के लिए नारी पात्रों की ओर से उद्देश्य व्यवहार अभेदित वा : इन चारों पात्रों की अहमव्यवस्था की इच्छा प्रेमपूर्ण व्यवहार से टकराकर कुचने लगती है और वे फिर अपने तात्सम्बन्ध (normal) स्तर पर आ जाते हैं। प्रेम और अहमव्यवस्था की वह विषय ही जैनेन्द्र को अभीष्ट है।

कल्याणी के चरित्र में अनैतिकता (वरपुत्र-गमन जिसका प्रवाद समाज में फैल रहा था) प्रकल्पनीय है। कल्याणी में पति के प्रति समर्पित होने की इतनी अधिक प्रेरणा है कि वह भेतनावस्था में तो डा० भटनागर, धनवा राय साहब, धनवा अन्य किसी पुरुष के साथ सम्बन्ध स्थापित कर ही नहीं सकती।

मुणाल के विषय में अनैतिकता के प्रश्न का उत्तर पहले ही विस्तार से दिया जा चुका है।

किन्तु फिर भी 'सुनीता' में संकेत और संयम का अभाव है। इस का कारण यह है कि 'सुनीता' तक सीसी के इन गुणों का पूर्ण विकास नहीं हुआ था।

उपन्यासकार जैनेन्द्र पर दूसरा आरोप पलायनवादिता का है। प्रस्तुत उपन्यासों में सामयिक सामाजिक, राजनीतिक व धार्मिक प्रश्नों व समस्याओं की अवहेला ही इस आरोप के मूल में है। उदाहरणार्थ 'सुलता' और 'विपत्ति' के सम्बन्ध में श्रीपत राय के शब्द उल्लेखनीय हैं :—“दोनों तिस्रम् हैं—दिवास्वप्न तो वे नहीं हैं क्योंकि स्वप्न में शायद अधिक विषयसमीपता हो। यहाँ सौन्दर्य तो क्या, काल्पनिक सौन्दर्य भी नहीं है। यथार्थ से वे बहुत दूर हैं—सामाजिक यथार्थ से भी और वैयक्तिक यथार्थ से भी क्योंकि न वे समाज के प्रति सच्चे हैं, न व्यक्ति के। (क्या व्यक्ति से असत्य समाज के प्रति सच्चाई सम्भव है ?) जीवन कहीं उनमें है ही नहीं। जीवन के भिन्न वे हैं ही कब ?” और चूंकि 'सुलता' और 'विपत्ति' से जैनेन्द्र के अन्य उपन्यास भी 'सामाजिक यथार्थ' अथवा 'जीवन' की दृष्टि से भिन्न नहीं हैं, अतः उनके सम्बन्ध में भी वे बचन सत्य हो सकते हैं।

किन्तु उपन्यास के कर्तव्य-कर्म के सम्बन्ध में राय जी की धारणा अत्यन्त संकुचित प्रतीत होती है। वह यह मान बैठे हैं कि भौतिक यथार्थ के प्रति ही उपन्यास में अपने विचार प्रकट किये जा सकते हैं। फिर मानसिक यथार्थ के लिए स्थान कहा मिलेगा ? यदि उपन्यास के उद्देश के प्रति राय जी की धारणा संकीर्ण नहीं है, तो निश्चय ही जैनेन्द्र के औपन्यासिक प्रतिपाद्य से वह अपरिचित है। अन्यथा, क्या यह कहा जा सकता है कि जैनेन्द्र के उपन्यासों में यथार्थता तो है नहीं, दिवास्वप्न भी नहीं वे मात्र तिस्रम् हैं ? वास्तविकता यह है कि जैनेन्द्र अपने उपन्यासों में वैयक्तिक और सामाजिक दोनों प्रकार के यथार्थों के प्रति जागरूक हैं। आलोच्य दृष्टियों में न

की तत्परता कि सम्बन्ध में 'अपम' और 'असोमन' शब्दों को तो धीपत राय जैसे आलोचकों की ओर कि अत्यन्त किया ही जा सकता है क्योंकि 'अपम' शब्द के विपरीत उपन्यासों से विशेष भिन्न नहीं है।

अनैतिकता और असीमितता सम्बन्धी इन आरोपों का प्रधान उत्तर यही दिया जा सकता है कि जैनेन्द्र की साहित्यिक दृष्टि में स्थूल सामाजिक नैतिक-विधान का अधिक महत्व नहीं है।

देसिए, बकीम साहब ('कल्याणी') के शब्दों में जैसे स्वयं लेखक बोल रहा है—'साहित्यिक विशेषण मेरे काम नहीं आते, सब उल्टे, झोछे रह जाते हैं। आप ही बताइए, कल्याणी असरानी की याद को मैं क्या कह दूँ कि वह लोटी की या कहूँ कि वह अन्धी थी? पर बुद्धि निमित्त ये सब शब्द सतह की सहरों को गिनते हैं, गहराई को वे कहीं नापते हैं? क्या वे उसको सनिक भी पाते हैं जो अन्तर्गत है? जो अनुभव होता है, क्या वह शब्दों में आता है? रेशा में बँधता है?' एक अन्य स्थल पर—'पर समझ-समझ की बातें हैं। हरेक की समझ अपनी है। अपने से बढ़कर किसी के लिए दूसरे की समझ होना कठिन है। अर्थात् एक के लिए दूसरे की समझ झूठ है। इस तरह सारी ही समझें झूठ हैं। यथार्थ दयार्थ है और तत्सम्बन्धी हमारी समझें (ज्ञान-विज्ञान) हमारे ही घरीबे हैं, सच सच के पार हैं। इसी लिए कल्याणी की कहानी कहते समय आलोचना विवेचना से बचूँ। सब दियायी समझाव है।'"

जैनेन्द्र को तो 'रब' और 'पर' की असम्भता अभीष्ट है। और इस अमेद की प्राप्ति में स्थूल नैतिकता बाधक नहीं हो सकती। जहाँ कही भी समाज के नीति-नियम विरोध में आते हैं वहाँ उनके कारण अमेद का आचरण न करके जैनेन्द्र के पान उन नियमों का परिहार करके प्रेम और अमेद की ओर ही प्रवृत्त होते हैं। अपने पतिव्रतों के विश्वास और प्रार्थना को पाने पर ही निरीह आत्मा आत्मसमर्पण किए तत्पर होती है। इसके अतिरिक्त, हरिप्रसन्न, जितेन, सास तथा अयन्त के अस्तिव्यों की दुरन्तता और अधिपत्य की अहंभक्ति-परक शुद्धियों को सोलने के लिए नारी पात्रों की ओर से सप्रेम व्यवहार अपेक्षित था। इन चारों पात्रों की अहंभक्तता की प्रतियोगी प्रेमपूर्ण व्यवहार से टकराकर घुलने लगती है और वे फिर अपने साधारण (normal) स्तर पर आ जाते हैं। प्रेम और समझाना की यह विजय ही जैनेन्द्र को अभीष्ट है।

कल्याणी के चरित्र में धर्मेतिकता (परपुरुष-भजन जिसका प्रवाद समाज में फैल रहा था) अकल्पनीय है। कल्याणी में पति के प्रति समर्पित होने की इतनी अधिक चेष्टा है कि वह चेतनावस्था में तो डा० भटनागर, अथवा राय साहब, अथवा अन्य किसी पुरुष के साथ सम्बन्ध स्थापित कर ही नहीं सकती।

मुण्डान के विषय में धर्मेतिकता के प्रश्न का उत्तर पहले ही विस्तार से दिया जा चुका है।

किन्तु फिर भी 'मुनीता' में संकेत धीरे संयम का अभाव है। इस का कारण यह है कि 'मुनीता' तक लैसी के इन गुणों का पूर्ण विकास नहीं हुआ था।

उपन्यासकार जैनेन्द्र पर दूसरा भासेप पलायनवादिता का है। प्रस्तुत उपन्यासों में सामयिक सामाजिक, राजनीतिक व धार्मिक प्रश्नों व समस्याओं की व्यवस्था ही इस भासेप के मूल में है। उदाहरणार्थ 'सुखदा' और 'विभर्त' के सम्बन्ध में भी राय के शब्द चलनेलगीय हैं :—“दोनों तिलस्म हैं—दिवास्वप्न तो वे नहीं हैं क्योंकि स्वप्न में छापद अधिक विषयसमीपता हो। यहाँ सौन्दर्य तो क्या, कात्पनिक सौन्दर्य भी नहीं है। यथार्थ से वे बहुत दूर हैं—सामाजिक यथार्थ से भी और वैयक्तिक यथार्थ से भी क्योंकि वे वे समाज के प्रति सज्जे हैं, वे व्यक्ति के। (क्या व्यक्ति से अलग समाज के प्रति सच्चाई सम्भव है ?) जीवन कहीं उनमें है ही नहीं। जीवन के विषय वे हैं ही कब ?” और फिर 'सुखदा' और 'विभर्त' से जैनेन्द्र के अन्य उपन्यास भी 'सामाजिक यथार्थ' अथवा 'जीवन' की दृष्टि से भिन्न नहीं हैं, अतः उनके सम्बन्ध में भी ये वचन सत्य हो सकते हैं।

किन्तु उपन्यास के कर्तव्य-कर्म के सम्बन्ध में राय जी की धारणा धारणा संकुचित प्रतीत होती है। यह मान बैठे हैं कि भौतिक यथार्थ के प्रति ही उपन्यास में अपने विचार प्रकट किये जा सकते हैं। फिर मानसिक यथार्थ के लिए स्थान कहाँ मिलेगा ? यदि उपन्यास के उद्देश के प्रति राय जी की धारणा संकीर्ण नहीं है, तो निश्चय ही जैनेन्द्र के औपन्यासिक प्रतिपाद से वह अपरिचित है। अन्यथा, क्या यह कहा जा सकता है कि जैनेन्द्र के उपन्यासों में यथार्थता तो है नहीं, दिवास्वप्न भी नहीं वे मान तिलस्म हैं ? वास्तविकता यह है कि जैनेन्द्र अपने उपन्यासों में वैयक्तिक और सामाजिक दोनों प्रकार के यथार्थों के प्रति जागरूक हैं। आलोच्य कृतियों में

केवल वैयक्तिक बचपन और छात्राई (जिनकी प्रमुखता अग्रिम है) वर्तमान है, अतः सामाजिक बचपन के आदर्श की प्रतिष्ठा भी उनमें हुई है। निमित्तना बरी है कि उनका उपन्यास और आत्मिक बचपन पर हुआ है। जहाँ वे रचकार एक और अर्थ के विषय में आत्म-समन्विति (self harmony) का आदर्श मापने रचनी है (जो वैयक्तिक युग के लिए जितना बचपन है।), वहीं दूसरी ओर, अर्थकार के संस्कार के समुदाय के स्मरण व नेत्रों का परीक्षण विचार एवं विस्तार ही होता। अतः तब यह है कि अपने उपन्यासों द्वारा लोक-अन्यास ही जैनेन्द्र का प्रतीक विन्दु बन चुका है। ऐसी रसा में समाज के प्रति आकाङ्क्षना अथवा समाधानवादिना का आगे जीवन के प्रति दृष्टि-भेद के कारण ही है। नहीं तो उपन्यासकार जैनेन्द्र जीवन के प्रति अपने ही लक्ष्य है जिन्होंने कि उपन्यासकार प्रेषण है।

समाधानवादिना का आगे एक दूसरे प्रकार में भी बताया जाता है। "मनसा है मेरा सामाजिक उन्नयन-युद्ध की सम्भावना में जान है। उनके चिन्तन में वे समाधान के लक्ष्य हैं।" अथवा "जैनेन्द्र किसी एक समस्या का समाधान देने का प्रयत्न नहीं करते, बल्कि कारण यह भी है कि उन्हें अनेक समस्याएँ दीसनी हैं, अनेक प्रश्न, मानो, जीवन समाधानों और प्रश्न चिह्नों का ही समुदाय हो। इतनी समस्याओं के समुदाय की भाषा कहीं तक की जाये।"

यह कहना कि जैनेन्द्र ने इन समस्याओं का समाधान नहीं किया है, वास्तव में अक्षरार्थ होगा। उनकी कला में और अन्य किसी उपन्यासकार की कला में यही भेद है कि जैनेन्द्र बलव्य की सीमा नहीं रखते, प्रत्युत उसकी ओर संकेत करके रह जाते हैं। क्या प्रमोद से जो जन्म होने के माते समाज की प्रतिष्ठा-स्वरूप है, जहाँ से त्यागपन दिसवा देना इस बात की ओर संकेत नहीं कि जैनेन्द्र उन सामाजिक मान्यताओं और कठिनों का प्रबल विरोध करते हैं जिन पर मुणाल पर किये गये अत्याचारों तथा अमानुषिक व्यवहार का दायित्व है? अन्यथा प्रमोद (वी० दयाल) के त्यागपन की सार्वकला क्या है? यह प्रश्न उठ सकता है कि स्वयं मुणाल ने सामाजिक अत्याचार के प्रति अपनी आवाज क्यों नहीं उठाई? इसका उत्तर यही है कि मुणाल चूँकि स्वयं सामाजिक हिंसा का शिकार है, हिंसा का उत्तर हिंसा से नहीं दे सकता। यह जैनेन्द्र के उद्देश की पराजय होती है। यह भी प्रश्न उठाया जा सकता है कि प्रमोद ने अपनी दुष्मा मुणाल के लिए समाज से छुटा विद्रोह क्यों नहीं किया? ऐसा न करने

१. लेख—“जैनेन्द्र की उपन्यास-कला,” पुस्तक—“साहित्य चिन्ता”—ले० डा०

का एकमात्र कारण है, उसके अपने व्यक्तित्व की दुर्बलता । उसमें इतना साहस ही नहीं था कि वह समाज से टक्कर ले । फलतः उसके पास एक यही मार्ग था कि वह समाज का बहिष्कार करे । और यही उसने किया भी । बुद्धा की मृत्यु पर जब उसके हृदय में समाज के विरुद्ध अतीव तिक्तता का भाव उदित होता है, तो वह जजी से स्यामपत्र दे देता है और हरिद्वार में शेष जीवन बिता देता है । कौन जानता है इस परिवर्तन से 'स्यामपत्र' के किसी भी पाठक का हृदय-परिवर्तन नहीं हुआ है ?

'कल्याणी' के समाज अस्तित्व में डा० बख्तरानी के चरित्र के प्रति (यद्यपि इसका चित्रण भी सहानुभूति से हीन नहीं है) नापसंदगी का भाव व्यक्तित्व है ।

'परस' में सत्यजन के समाज सुधारक किन्तु धार्मिक-प्रवर्धक चरित्र पर व्यंग्य है ।

शेष उपन्यासों में समस्याएँ भौतिक इतनी नहीं हैं, जितनी कि मानसिक, यद्यपि वे सामाजिकता से विच्छिन्न नहीं हैं ।

जेनेन्द्र पर यह लाक्षण भी लगाया गया है कि वह निराशावादी है और अपने साहित्य में निराश्व का प्रतिपादन करते हैं । एक बार फिर भीपत राय के मत का हम यहाँ उल्लेख करते हैं "नैराश्य इन दोनों उपन्यासों ('सुखदा' व 'विवर्त') का संदेश है—नैराश्य को यदि यह संज्ञा दी जा सके । यहाँ तक भी मुझे भावति नहीं है—यदि लेखक को यह और भ्रमकार ही दिखाई देता है तो उसे अधिकार है कि उसे भ्रमकार ही कहे । पर जीवन के जिस प्रचलित मार्ग में उसे जो कुछ दिखाई देता है, उसे अपने अन्तिम निर्णय अथवा लक्ष्य से कलुषित करने का उसे अधिकार नहीं है ।"

बात यह है कि जेनेन्द्र नियतिवादी है और Cosmic Will-परमात्मा में प्रत्यय रखते हैं । कदाचित् उनके नियतिवाद को ही निराशावाद मान लिया गया है जो सर्वथा भ्रान्तिपूर्ण है ।

जेनेन्द्र के नियतिवाद का परिचय संक्षेपतः इस प्रकार दिया जा सकता है—प्रवृत्तिभ्य अज्ञेय और कल्पनातीत है । अनागत सदा भ्रमकार में रहता है । घटना-चक्र किस क्रम में घूमता है, यह हमारे लिए सर्वथा अज्ञात है । भाग्य का तर्क हमारे लक्ष्य और सिद्धान्तों में नहीं बैठता । भावी के प्रति हमारा सम्बन्ध विस्मय और असुखता का ही हो सकता है । किन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि, बल्कि जीवन की

गति हमारे सको से स्वतन्त्र है, यह (जीवन की गति) तर्कहीन है। वास्तविकता यह है कि भवितव्यता में भी सुगुंथन-भाव वर्तमान रहता है, यद्यपि वह तर्क हमारे मति सको (Rational logic) से भिन्न है। 'जो भी घटित होता है, वह अनियम से नहीं होता, नियम से होता है। वही नियम ही नियति है। "वह घागा (जीवन का घागा) किस प्रकार किन देशों से गुंथ कर बना है और कहाँ कौन बैठा हुआ उस अनन्त सूत्र को इस विश्व-स्रष्टा पर ऐंठकर कातता जा रहा है। सब तो यह कि ॥ जीवन के सम्बन्ध में हमारा समस्त मंतव्य समुद्र के तट पर कौड़ियों से खेलने वाले बालकों के निर्णय की भाँति होगा।" यह नियति नामक तत्त्व हमारी अल्पज्ञता और अवज्ञता और हमारे अहंकार की निस्सारता का हमें बोध कराता है।

"बहुत कुछ जो इस दुनिया में हो रहा है, वह वैसा ही क्यों होता है, अन्याय क्यों नहीं होता—इसका क्या उत्तर है ? उत्तर ही भयवा न हो, पर जान पड़ता है भवितव्य ही होता है। नियत (?) का लेख वैसा है। एक भी अक्षर उसका यहाँ से यहाँ न हो सकेगा। वह बदलता नहीं, बदलेगा नहीं।" "

किन्तु जब नियम है ही, अपनी इच्छा का नहीं, नियति या विधि की इच्छा का ही सही तो इस समस्त नियमन का सत्य तो होना ही चाहिए। जैनेन्द्र कहते हैं कि प्रेम से बढ़कर और क्या नियम हो सकता है ? उनकी अनुमति है कि जीवन की सिद्धि भवेद-अनुमति में है। जाने-अनजाने प्रत्येक 'स्व' उसी सिद्धि की ओर बढ़ रहा है।

साथ ही नियति में आस्था' अड़ठा भयवा निस्पन्दता के भाव उत्पन्न करने के लिए नहीं है। मानव को निष्क्रिय और निष्कर्मण्य होना आवश्यक नहीं है। 'जो होता है और होगा वह उसके बिना और बावजूद नहीं होने पायेगा, उसके द्वारा और उसके सहकार से होनहार को होना होगा।'

इस प्रकार जैनेन्द्र का नियतिवाद निरर्थक नहीं है भयवा मनुष्य को बड़ नहीं बनाता। ऐसा नियतिवाद निराशावाय नहीं हो सकता क्योंकि निराशा मय की विधि के अभाव में (मदय के अभाव में भी) उत्पन्न होती है और अकर्मण्यता का कारण बनती है। अतएव जैनेन्द्र के उपन्यासों में निराशा दूँटना आन्ति से मुक्त नहीं है।

१. देखिये—लेख 'भाग्य में कार्य-परम्परा', पुस्तक 'साहित्य का अर्थ और प्रेम'।

२. 'त्यागपत्र'—पृ० १६।

जैनेन्द्र की उपन्यास-कला पर 'आत्मपीडन-प्रियता' (Masochism) का भी आशय लगाया गया है। निश्चय ही आत्मपीडन अथवा आत्मभ्यषा जैनेन्द्र के प्रतिपादों में से है। यह आत्मपीडन उनका साम्य नहीं है, अपितु साम्य की सन्धि के लिए साधन है और उनके अनेक पात्रों के चरित्र-निर्माण के एक प्रमुख तत्व है। रूप में निरूपित किया गया है। वस्तु-स्थिति यह है कि आत्मपीडन का यह निरूपण जैनेन्द्र में अपनी दोनों ही सीमाओं को छू गया है। दोनों सीमाएँ अथवा छोर कमज़ोर। इस प्रकार है—निम्नतम धरातल पर Masochism और उच्चतम धरातल पर साधना। कल्याणी का चरित्र निम्नतम धरातल के अधिक निकट था गया है। डा० भस्करानी के प्रति समर्पित बने रहने की उसकी अनवरत चेष्टा कुछ हद तक उनके द्वारा अभिमूढ (Dominated) होने में परिलक्ष्य हो गई है। डा० भस्करानी, उसके पति, अनेक प्रकार से उस पर साँझनाएँ लगाते हैं। उनके अधिकार की शक्ति उस समय चरम सीमा पर पहुँच जाती है जबकि वह कल्याणी को बीच-भरे बाज़ार में पीट बैठते हैं। इस पर भी कल्याणी पति का विरोध नहीं करती है। पति द्वारा अपने प्रेमी प्रीमियर का अनुचित उपयोग किए जाने के प्रसंग में कल्याणी की मान-सिक यातना तीव्रतम हो जाती है किन्तु फिर भी निर्विरोध वह सब सहन करती है। उसका आत्म-प्रत्येक (Self-projection) से युक्त (hallucination) उसके व्यक्तित्व की असाधारणता (abnormality) की ओर एक संकेत है। किन्तु कल्याणी के व्यक्तित्व में दण्डता का हल्का-सा स्पर्श ही है क्योंकि कष्ट की स्वीकृति उसमें चेतन मन के स्तर पर और सविशेष हुई है। विशेक के इसी तत्व ने कल्याणी के चरित्र को अधिक दण्ड बनाने से बचा लिया है। 'त्यागपत्र' की मूलांश के विषय में भी यही कहा जा सकता है। आत्मभ्यषा की सजग व सविशेष स्वीकृति के कारण ही वह Masochist चरित्र नहीं बन सकी है।

सुनीता, कटो, सुसदा, मोहिनी और जयंत के चरित्रों में आत्मपीडन का घबल रूप—साधना का रूप मिलता है। ये सभी पात्र अपने अथवा दूसरे के अहंकारों को धुलाने के लिए आत्मपीडन को न्यूनाधिक साधना करते हैं। श्रीकान्त, कान्त, और नरेण तो जैसे सिद्धि प्राप्त कर चुके हैं, साधक यात्रा न रह कर सिद्ध हो चुके हैं।

सबसे बड़ा आश्चर्य इस बात पर होता है कि जैनेन्द्र पर उद्देश-हीनता अथवा दिशाहीनता का आरोप लगाया जाता है। के लिए, डा० देवराज कहते हैं—'वस्तु-स्थिति यह है कि' एक निर्दिष्ट दिशा में

प्रयोग नहीं करते । उनका मनोवैज्ञानिक पर्यवेक्षण और दार्शनिक चिन्तन दोनों, अलग-अलग अथवा साथ-साथ एक हृदयगम्य प्रयोजन की पूर्ति के लिए प्रवृत्त नहीं होते ।” अथवा “जैनेन्द्र के पात्र किसी भी लक्ष्य को लेकर चलते हुए दिखाई नहीं देते—उनके समझे जाने में यही एक बड़ी बाधा है ।” हमारा इस विवेचन में आद्यन्त यही दिखाने का प्रयत्न रहा है कि जैनेन्द्र सोद्देश कसाकार हैं, कि उनके उद्देश क्या हैं ? और उनका प्रतिपादन उनके उपन्यासों में कितनी सफलता से हुआ है । यह स्थापित किया जा चुका है कि जैनेन्द्र के दार्शनिक विचार और उनके सभी पात्र एक निर्दिष्ट किन्तु रहस्यावृत्त लक्ष्य लेकर चलते हैं । वस्तुतः दिशाहीनता का आरोप निरान्त निराधार है ।

पाँचवाँ अध्याय

जैनेन्द्र की उपलब्धि और उनका भविष्य

इस छायावादी के दूसरे, तीसरे और चौथे दशकों में स्थूल के प्रति सूक्ष्म की प्रतिक्रिया छायावाद और रहस्यवाद के नाम से हिन्दी काव्य-क्षेत्र में अभिव्यक्त हुई, यह वास्तव में कविता तक ही सीमित न थी। हिन्दी के उपन्यास और कहानी क्षेत्र में भी यह प्रतिक्रिया अभिव्यक्त हो रही थी। छायावाद की व्याख्या करते हुए मङ्गदेवी जी ने कहा है, “कुट्टि के सूक्ष्म धरातल पर जैनेन्द्र ने जीवन की असंगतता का भावन किया, हृदय की भावभूमि पर उसने प्रकृति की विचित्रता हुई सुन्दरता की रहस्यमयी अनुभूति की। और दोनों को मिलाकर एक नई काव्य-सृष्टि उपस्थित कर दी जो प्रकृतिवाद, हृदयवाद, छायावाद आदि नामों का भार सँभाल सके।” “छायावाद कहला की छाया में सौन्दर्य के माध्यम से व्यक्त होने वाला भावात्मक सर्ववाद ही है।” इन वाक्यों का यदि विरलेषण करें तो छायावाद के निम्नलिखित मौलिक उपादान या विशेषताएँ प्राप्त होती हैं :—

- (१) जीवन की असंगतता का भावन या भावात्मक सर्ववाद।
- (२) कहला की छाया, और
- (३) प्राकृतिक सौन्दर्य की अभिव्यक्ति का माध्यम।

उपन्यास के क्षेत्र में जैनेन्द्र की छायावादी उपन्यासकार कहा जा सकता है। भेद इतना ही है कि जैनेन्द्र के छायावाद की जड़ प्रकृति नहीं है, मानव-चरित्र है। कविता और उपन्यास की मूल प्रकृतियों को देखते हुए यह भेद सर्वथा नैसर्गिक है। अन्यथा जैनेन्द्र में छायावाद की सभी विशेषताएँ वर्तमान हैं। जीवन की असंगतता का भावन, कहला का गहरा संस्पर्श, स्थूल की अपेक्षा सूक्ष्म की महत्ता, मूर्त स्थूल सौन्दर्य को ग्रहण न करके आत्मा के अमूर्त सौन्दर्य की प्रतिच्छा, बाह्य से विमुक्त होकर अन्तःप्रमाण की प्रवृत्ति, जीवन के स्थूल और बहिरंग मूल्यों की स्थापना, मूर्धन्यता-

ग्राम अनुसूचितों और मजदूरों की सख्त अभियानिधि यदि है तो वह ठीक है जो बीज को पैदा यदि आवश्यकता कृपाकारी की कोटि में स्थान देते हैं।

(क) जैनेन्द्र की कथा
की शक्ति धीरे धीरे
सूक्ष्मांक के लिए अपने दिनों
जैनेन्द्र की उपस्थितियों का
इसके लिए जैनेन्द्र की कथा की शक्ति धीरे धीरे
दिखा जाता है।

शक्ति

जैनेन्द्र धर्मः धर्मार्थन के समाचार है। जगन्मात्रों के साम्य से जीवन के शाश्वत प्रश्नों के समाधान पाने की उनकी चेष्टा है। चिरन्तन सत्ता के निरूपण और उद्घाटन से हिन्दी-बोध में उन्होंने जगन्मात्रों को एक ही शक्ति प्रदान की है। जीवन-मार्ग में समझा के दर्शन करने की उनमें क्षमता है। चरित्रगत सुख व प्रसन्नता पक्षों के प्रकाशन में उनकी कला अत्यधिक सुन्दर है। मन के रहस्यात्मक गह्वरों में बैठने की जैनेन्द्र की अन्तर्दृष्टि असाधारण है, मनोविश्लेषण तथा अन्तर्द्वन्द्वों के मार्मिक चित्रण में भी वह सिद्धहस्त है। मनोविश्लेषण में उनकी दृष्टि सर्वथा सार्विक है। और सार्वजनिक चिन्तन तो उनके व्यक्तित्व का ही एक अंग है। विचारण के इस अन्तःप्रवाह ने उनकी कला को एक प्रकार की गहनता और शाश्वतता प्रदान की है जो दुर्लभ है।

शिल्प की दृष्टि से प्रखरता और तीव्रता, एकतामयता और माद-बन्धत्व तथा कौतूहल और भौलुष्य की स्थिरता जैनैन्द्र की उन्म्यास कला के से गुण हैं जो उन्हें महान शिल्पी का गौरव प्रदान करते हैं। घटनाओं के संयोजन में संकेत-शैली का प्रयोग जो उनकी कथाओं पर रहस्य का जास बुनता है, उनकी अपनी विशेषता है।

सीमा

जैनेन्द्र के पात्रों में कर्मठता का अभाव है। यह कर्मठता पुरुष पात्रों में ही अपेक्षित होती है। जैनेन्द्र के पात्रों की एक खेणी तो ऐसी है ही कि उनमें अहंकार का दुर्भाव है, अतः उनसे कर्तृत्व की प्रचण्डता की आशा नहीं की जा सकती। पर उनके क्रान्तिकारी पात्रों में भी क्रान्ति की दीप्ति और सेवा का अभाव है। उपन्यास-कार ने उनके ठोस कार्य-व्यापारों का अधिक चित्रण नहीं किया है, जैते कर्मठता उनके व्यक्तित्व में हो ही नहीं। वस्तुतः कर्मठता का अंकन जैनेन्द्र की कला की

प्रप्रेषित नहीं है। उदाहरण के लिए 'व्यतीत' के नायक अच्युत के व्यक्तित्व में कम की प्रचण्डता है पर लेखक ने उसका विस्तृत निरूपण न करके केवल कुछ संकेतों से ही काम चला लिया है क्योंकि मनस्तत्व ही जैनेन्द्र का क्षेत्र है, कार्य-व्यापारों से भरा वस्तुजगत नहीं। इस पर भी यदि पाठकों की धीर से पुख्ख पात्रों की प्रकर्मठता की बिसावट है तो यह पात्रों के अन्तःपरीक्षण और विस्तेषण की अधिक न सहने के कारण ही है। परतः मनस्तत्व के साथ जैनेन्द्र की यह व्यस्तता गुण होते हुए भी उनकी व्यापक स्वीकृति की सीमा बन जाती है।

वस्तु-वैचित्र्य का अभाव जैनेन्द्र की औपन्यासिक कला की दूसरी सीमा है। 'मुनीता', 'मुसदा' और 'विद्वत्' के कथानकों का निर्माण और अधिकांश पात्रों की चरित्रात्मकता एक ही ढंग पर की गई है। यह ठीक है कि जैनेन्द्र की एक ही व्यापक और शाश्वत छाया की प्रतिष्ठा सभी कृतियों में प्रतीत है, पर यह भी कलाकार की बला की सीमा ही है कि वह एक ही बात को बस बार बस भिन्न तरीकों से नहीं कह सकता। स्वयं जैनेन्द्र ने अपनी इस सीमा का अनुभव किया प्रतीत होता है क्योंकि मध्यम कृति 'व्यतीत' में कथानक का डोचा कुछ नई स्त्री पर निर्मित हुआ है।

जैनेन्द्र की कला की तीसरी सीमा है—जीवन की भौतिक वास्तविकताओं से दूरी। मोहन राकेश के शब्दों में, " 'मुनीता', 'मुसदा', और 'व्यतीत' में जो जीवन हमारे सामने आता है, वह एक झुझिवासी की टेबल पर बना और घटित होता हुआ जीवन है, हमारे चारों ओर उमड़ता और हमें प्रभावित करता हुआ जीवन नहीं।" यद्यपि मोहन राकेश ने आनोप्य उपन्यासों की आत्मा की अच्छी तरह समझा प्रतीत नहीं होता है, फिर भी यह उद्धरण हमारे अभिप्राय को व्यक्त करता है कि जैनेन्द्र के उपन्यासों का जीवन दो प्रकार हो सकता है, एक तो 'हमारे चारों ओर का' और दूसरे हमारे अन्दर की ओर का, अर्थात् बहिर्जगत का या अन्तर्जगत का। जीवन ■ चार ■ नहीं, पाँच आयाम होते हैं। चार आयाम बिठने विस्तृत और व्यापक होते हैं, पाँचवाँ आयाम उतना ही गहरा और दुर्लभ होता है। जैनेन्द्र ने जीवन के पाँचवें आयाम अर्थात् अन्तर्जगत को ही अपना विषय बनाया है। और यद्यपि यह अन्तःप्रवास अपने आप में एक अत्यन्त समर्थ कला-प्राप्ति की अपेक्षा रखता है फिर भी अध्यापकता का दोष तो सा ही आता है। जैनेन्द्र ने उस अवत का चित्रण किया है जो प्रसाधारण पाठक के हाथ बढ़ाने पर भी हाथ में नहीं आता, यदि कुछ आता भी है तो फिर हाथ से निकल जाता है। उन्होंने उस अवत का चित्रण नहीं किया है जिसकी ठोसता और उम्पका साधारण पाठक भी अपने पैर तले अनुभव करता है।

यत्र-तत्र दार्शनिक उद्गारों से जैनेन्द्र के उपन्यासों में गाम्भीर्य और गहनता का जो समावेश हुआ है, उसका भी जैनेन्द्र के अनेक पाठकों ने स्वागत नहीं किया है। “परन्तु जब से जैनेन्द्र जी मनोवैज्ञानिक निर्माण के साथ दर्शन का पुट अधिक मिलाने लगे हैं, तब से उनकी रचनाओं का प्रभाव और उत्कर्ष संदिग्ध हो गया है।” यद्यपि प्रस्तुत लेखक इस दर्शन के पुट से जैनेन्द्र की उपन्यास-कला का कोई अपकर्ष नहीं देखता प्रत्युत उसे कला का अलंकरण ही मानता है, फिर भी इन अनेकानेक पाठकों की शक्ति और मत की भवहेलना भी कैसे की जा सकती है।

जैनेन्द्र के प्रायः सभी कथानकों पर एक प्रकार का रहस्यमय आवरण छाया हुआ है। इस आवरण के स्वरूप और कारणों पर कथा-वस्तु का विवेचन करते समय पीछे विचार हो चुका है। यद्यपि जैनेन्द्र के साहित्यिक उद्देश्य और कला का सूक्ष्म अध्ययन किया जाए तो यह रहस्यमयता स्पष्टता में बदल जाती है पर जैनेन्द्र के उपन्यास अपनी सांकेतिक शैली के कारण स्वयं इसने समर्थ नहीं हैं कि जैनेन्द्र के यत्न को सरलता से स्पष्ट कर दें। यह सांकेतिक शैली यहाँ एक और सूक्ष्म सौन्दर्य की सृष्टि करती है वहाँ इसने जैनेन्द्र की कला का बड़ा अपकार भी किया है। अनेक समीक्षकों ने रहस्यमयता को असंगतता मान लिया और जैनेन्द्र की कला को निरुद्देश्य का विश्लेषण देकर उन्हें “अंधियारे पथ पर भटकता” हुआ पाया है। समीक्षकों के पक्ष में यह प्रमाद भी कहा जा सकता है कि जैनेन्द्र के साहित्य को पढ़ते हुए वे गहरे पानी में नहीं बैठे हैं पर साधारण पाठक की दृष्टि से जैनेन्द्र की कला में प्रसाद गुण का अधिक प्रतिनिवेश आवश्यक है। रहस्यमयता और दुर्बोधता को देखते हुए जैनेन्द्र की स्थिति, यदि एक बार फिर नुसना करें तो, छायावादी कवियों जैसी ही है।

(ग) जैनेन्द्र प्रतिभा आलोचक-प्रवर डा० नगेन्द्र ने अपने एक लेख में प्रतिभा की कसौटी पर या महानता के लः उपादानों का उल्लेख किया है। महान कलाकार की ये कसौटियाँ इस प्रकार हैं :—

(१) तेजस्विता—यह गुण कलाकार में व्यक्तित्व में बहुत आन्तरिक संबंध से उत्पन्न होता है। अन्तर्द्वन्द्व की रगड़ सा-सा कर ही अनुपम के व्यक्तित्व में तेज आता है, उसकी चेतना शक्ति अत्यन्त प्रसर हो जाती है और उसकी अनुभूति में तीव्रता आ जाती है।

(२) प्रसरता और तीव्रता—चेतना को उद्वुड करने वाला गुण प्रसरता है। इसके लिए आत्मा की गहराइयों में उतरना और आत्मा की बीड़ा को साहित्य

१. ‘अमरचन्द्र की उपन्यास-कला’—(विचार और विवेचन)

की मूल प्रेरणा बनाना अपेक्षित है। यहनतर धन्तर्जगत् की समस्याओं ॥ विवेचन से कृति में प्रसरता और तीव्रता के गुण का भाविर्भाव होता है। तेजस्विता के साथ-साथ यह गुण भी धन्तर्द्वन्द्व के कारण उत्पन्न होता है।

(३) महानता—चिरन्तन व शाश्वत प्रश्नों के तात्त्विक विवेचन से साहित्य में महानता आती है। इसके लिए मौलिक चिन्तन और गम्भीर दर्शन की आवश्यकता रहती है।

(४) दृढ़ता—बौद्धिक सत्यता और गहन दार्शनिक विश्वास अथवा अविश्वास से साहित्य में दृढ़ता आती है, स्थूल नैतिक व्यावहारिक विवेक पर आश्रित विवेचन से नहीं।

(५) सूक्ष्मता—चिन्तना और विचारणा के साथ-साथ सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि व सूक्ष्म विश्लेषण की भी आवश्यकता है।

(६) व्यापकता—व्यापकता का आशय सामयिक सामाजिक राजनीतिक, धार्मिक व धार्मिक समाज के साहित्य में प्रतिफलन से है।

पाँच पहले गुण कलाकार के सत्कृष्ट और असाधारण व्यक्तित्व की अपेक्षा रखते हैं और अन्तिम गुण उसमें व्यापक मानवीय संवेदनशीलता की। डा० नगेन्द्र ने प्रेमचन्द की उपन्यास-कला की जब इन कसौटियों पर कला तो वह एकमात्र व्यापकता की कसौटी पर खरी उतरी क्योंकि प्रेमचन्द के पास मानवतावादी दृष्टि तो थी पर उनके व्यक्तित्व की साधारणता में अन्य गुणों के उद्भव और विकास के लिए अवकाश न था। निष्कर्ष रूप में डा० नगेन्द्र ने प्रेमचन्द को, उनकी दृष्टि की व्यापकता की भूरि-भूरि प्रशंसा करते हुए भी, द्वितीय खेती का ही उपन्यासकार माना है।

ऊपर परिगणित छहों दृष्टियों से यदि हम अपने आलोच्य उपन्यासकार का विश्लेषण करें, तो जैनेन्द्र के विषय में हमारा अध्ययन इसी बात की ओर निर्देश करना है कि जैनेन्द्र में तेजस्विता, प्रसरता, महानता और सूक्ष्मता—इन चार गुणों की स्थिति अर्पदिग्ध है। जैनेन्द्रकुमार का व्यक्तित्व-विश्लेषण करते हुए यह स्थापित किया जा चुका है कि उनमें एक तीखा धन्तर्द्वन्द्व है जो अपनी चरम प्रसरता में उनके व्यक्तित्व को निमाजित-सा भी कर देता है। अपने इस धन्तर्संघर्ष की रगड़ खा-खा कर उनके व्यक्तित्व में और वहाँ से उनके साहित्य में तेजस्विता और प्रसरता आ

गई है। जैनेन्द्र के उपन्यासों में जेनना को उद्बुद्ध करने की शक्ति है क्योंकि जेनना ने अपनी धनराशिया की जानना ही को अपनी रचनाओं का मंत्रांगीय बनाया है। गांधी जगने धनने पात्रों के मन की गहराइयों में उतरने का सकल प्रयास किया है। गहनता और गूढमत्ता भी जैनेन्द्र को सहज मिळ है। जीवन के मनातन प्रश्नों को उठाने और उनके समाधान के प्रयत्न में जैनेन्द्र की कला मूर्धन्य और तार्किक चिन्तन और विवेकपूर्ण मे मरी पड़ी है। बर्नन के प्राम्थानक डा० देवराय ने स्वयं यह प्रश्न किया है कि "स्वयं श्रीनोदा और कोट ने भी इसमे अधिक गम्भीर बातें कब कही है?" जैनेन्द्र की कला में हड़ता की स्थिति इस लिए संदिग्ध है कि जैनेन्द्र की निरीहता, और नियतिवाद के तदर्थ में यह बात कुछ अपिक जँचती नहीं है। यह नहीं कि जैनेन्द्र के बिबदात होने और कमबोर है पर उनमें कट्टरता की हड़ता और शक्ति नहीं है क्योंकि प्रेम और साहिता की बातों से कट्टरता मेन नहीं जाती।

और व्यापकता का तो, जैसा पहले कहा जा चुका है, 'जैनेन्द्र की कला में सर्वथा समाव है। पर यह अनुलंघ्य साधारण नहीं है। व्यापकता धरने आप में एक बहुत बड़ा गुण है। जैसा कि प्रमोय ने स्वीकार किया है, 'प्रेमचन्द को हम पीछे छोड़ आए, यह दावा हम उसी दिन कर सकेंगे जिस दिन उससे बड़ी मानवीय संवेदना हमारे बीच प्रकट हो। उसके बाद ही हम कह सकेंगे कि प्रेमचन्द का महत्व ऐतिहासिक है।' और वस्तुतः उपन्यास नाम की साहित्यिक विधा अपने-आप में भी इस बात की अपेक्षा रखती है कि जीवन की व्यापक से व्यापक मानवीय संवेदनाओं और अनुभवों को उसकी सीमा में बाँधा जाये, कि मानव सत्य को उसके समग्र परिवेश और बहुविध आयामों में अभिव्यक्त किया जाये। साथ ही उपन्यास-रूढ़ि में 'मानव-मानसिकता के घंटा की यथायोग्य मात्रा दे कर' मनुष्य के साम्प्रतिक जगत का सच्चा प्रतिनिधित्व करते हुए व्यापकता के अतिरिक्त अन्य बाँझनीय गुणों का, सन्निवेश भी किया जा सकता है। ऐसी सफलता की दृष्टि से एमिल जोसा, प्रोस्ट हेमिले आदि अनेक पश्चात्य उपन्यासकारों के नाम लिए जा सकते हैं। पर इस विश्व के छोटे-से-छोटे खण्ड को लेकर सफल चित्र बनाने और उसमें सत्य के दर्शन करने और कराने में अपनी कला की सक्षमता के कारण जैनेन्द्र विद्याल चित्रफलक का प्रयोग नहीं करते। उनका काम जीवन के सख्त-चित्र से ही बन जाता है।

इस प्रकार व्यापकता और हड़ता के अभाव में जैनेन्द्र की कला का यदि मूल्यांकन किया जाये तो जैनेन्द्र, मे समझता हूँ, यदि विश्व के प्रथम श्रेणी के

१. लेखक अपने मूल्यांकन का किसी पर आरोप नहीं करना चाहता, अतः—मे समझता हूँ।

साहित्यकारों में अभी नहीं आ पाये हैं तो उस श्रेणी के द्वार पर तो भवश्य ही पहुँच गए हैं। प्रवेश करने के लिए अपने सहज गुणों के साथ-साथ विशाल चित्रफलक का निर्माण, मेरी विनम्र सम्मति में, उनके लिए सरलतम मार्ग है। इससे उनकी कला को परिसीष्टव और पूर्णता प्राप्त होगी।

(घ) जैनेन्द्र और धर्म दान्तिप्रिय द्विवेदी—“जैनेन्द्र की सौरी दृष्टान्तात्मक कथा की समीक्षाओं के नवीन सौरी हैं, प्रवचन की पद्धति का उन्होंने साहित्यिक मूल्यांकन— विकास किया है.....। उनकी भाषा सरल के शोध की भाषा है, अतएव उसमें मनोवैज्ञानिक उत्तरदायित्व अधिक है।... वे सूक्ष्मदर्शी मनोवैज्ञानिक दार्शनिक हैं।”

डा० नगेन्द्र—इसकी विवेचना करते हुए कि निरन्तर अन्तर्मुख, कपोट और अलम जैनेन्द्र-साहित्य के पोषक तत्व हैं, डा० नगेन्द्र आगे कहते हैं, “यही से उसे यह सीखाने और धार मिलती है जो उसकी सब से बड़ी शक्ति है और जिसके कारण अपने क्षेत्र में उसका नाम भी कोई प्रतिद्वन्द्वी नहीं।”

राजीवराजी गुर्दा—जैनेन्द्र और मेरीटिप की समता को स्पष्ट करते हुए राजीवराजी कहती हैं, “चूँकि जैनेन्द्र और मेरीटिप की ग्रहण शक्ति बड़ी तीव्र है—उन्होंने अपने युग की मूल भावनाओं को समग्र बुद्धि से स्वीकार करके उनका मनोवैज्ञानिक विवेचन किया है। वे अपनी सहज चेतना से जो जीवन पा सके हैं, उसे अत्यन्त मार्मिकता के साथ बहिर्गन्त किया है और मानविक गहनतम अनुभूतियों में बैठ कर एक निरपेक्ष दृष्टि की भाँति उसके अनुभावित सत्य को व्यक्त किया है।”

डा० देवराज—जैनेन्द्र की दार्शनिक विचारणा के स्वरूप पर विचार करते हुए डा० देवराज कहते हैं, “इस दृष्टि से जैनेन्द्र की प्रतिभा अप्रतिद्विगी है। बौद्धिक गहनता और नैतिक सूक्ष्म विश्लेषण में, वायद, हमारे देश का कोई उपन्यासकार उनकी समता नहीं कर सकता। उनकी दृष्टि और कला युग-युग की जिज्ञासा और वेदना में प्रतिष्ठित है।”

अन्त में डा० देवराज के इन शब्दों से यह लेखक भी सहमत है, “जैनेन्द्र पर लिखते हुए प्रस्तुत लेखक को महसूस होता है कि वह ऊँचे घरातन पर चल रहा है।

१. सामयिकी—पृ० २२५।

२. ‘जैनेन्द्र, उनकी प्रतिभा और व्यक्तित्व’ (लेख)—अभी तक अप्रकाशित।

३. ‘जैनेन्द्र और मेरीटिप’—साहित्य दर्शन।

के साथ-साथ एक असाधारण सौन्दर्य है। विश्व में ऐसे विचारोत्प्रेरक लेखक थोड़े ही हैं।^१

(क) जैनेन्द्र का जैनेन्द्र के भविष्य की बात इमनिष्ट नहीं की जा रही है कि भविष्य— हमें उनके भविष्य के प्रति कोई आशंका है। इसके विपरीत हमें उनके सटमटर और उज्ज्वलतर भविष्य की पूर्ण आशा है। प्रौढ़ वय के साथ जैनेन्द्र की कला भी प्रौढ़ता प्राप्त कर चुकी है। हमें उनकी कला-प्रतिभा में पूर्ण आस्था है कि वह अभी आगामी अनेक वर्षों तक विश्व-श्रेणी के हस्तिक का सुजन करती रहेगी।



१. 'जैनेन्द्र की उपन्यास-कला' ('साहित्य-चिन्तन')—डा० देवराज ।

सहायक ग्रन्थ

- (१) साहित्य का श्रेय और प्रेय — जेनेन्द्र कुमार
 (२) ये और ये — जेनेन्द्र कुमार
 (३) हिन्दी पुस्तक-साहित्य — माताप्रसाद गुप्त
 (४) साहित्यालोचन — डा० श्यामसुन्दर दास
 (५) हिन्दी-साहित्य — डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी
 (६) हिन्दी मध्य की प्रवृत्तियाँ (निबंध-संग्रह) राजकमल प्रकाशन, बम्बई ।
 (७) आधुनिक हिन्दी साहित्य — डा० लक्ष्मीसागर वाष्पेय
 (८) आधुनिक हिन्दी-साहित्य का विकास — डा० धीरूच्छ साध
 (९) हिन्दी-साहित्य — नंददुमारे बाबुरेयी
 (१०) साहित्य-चिन्ता — डा० देवराज
 (११) नया हिन्दी साहित्य-एक दृष्टि — प्रकाशचन्द्र गुप्त
 (१२) विचार और विवेचन — डा० नगेन्द्र
 (१३) तियारामशरण गुप्त — डा० नगेन्द्र
 (१४) दृष्टिकोण — विनयमोहन शर्मा
 (१५) सामयिकी — सान्तिप्रिय द्विवेदी
 (१६) साहित्य वर्तन — शशीरानी गुप्त
 (१७) हिन्दी-साहित्य का इतिहास — आचार्य रामचन्द्र शुक्ल
 (१८) काव्य के रूप — गुलाबराय
 (१९) सिद्धान्त और अभ्ययन — गुलाबराय
 (२०) आलोचना वर्ष १ अंक १
 आलोचना वर्ष २ अंक २
 आलोचना का 'उपन्यास विशेषांक'
 (२१) Art of the Novel — Henry James
 (२२) Modern Fiction — Dr Herbert J. Muller
 (२३) The Novel and the Modern World — Davis Daiches
 (२४) Introduction to the Study of literature — Hudson
 (२५) the Structure of the Novel — E. Muir
 (२६) Aspects of the Novel — E. M. Forster
 (२७) A short History of English Novel — S. Diana Neill

7

8

9

